Poetas chilenos jóvenes del siglo XXI

Emergencia, reconocimiento y nuevos discursos

Benoît Santini





Poetas chilenos jóvenes del siglo XXI

Emergencia, reconocimiento y nuevos discursos

Benoît Santini





EDICIONES UC



Poetas chilenos jóvenes del siglo XXI

Emergencia, reconocimiento y nuevos discursos

EDICIONES UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Vicerrectoría de Comunicaciones y Extensión Cultural

Av. Libertador Bernardo O'Higgins 390, Santiago, Chile

editorialedicionesuc@uc.cl

www.ediciones.uc.cl

Poetas chilenos jóvenes del siglo XXI

Emergencia, reconocimiento y nuevos discursos

Benoît Santini

© Inscripción Nº 2022-A-5372

Derechos reservados

Abril 2022

ISBN Nº 978-956-14-2957-4

ISBN digital Nº 978-956-14-2958-1

Diseño: Francisca Galilea R.

Diagramación digital: ebooks PatagoniaDiagramación digital: ebooks Patagonia

www.ebookspatagonia.com

info@ebookspatagonia.com

CIP-Pontificia Universidad Católica de Chile

Benoît Santini, autor

Poetas chilenos jóvenes del siglo XXI : emergencia, reconocimiento y nuevos discursos / Benoît Santini. - Incluye bibliografía.

1. Poetas chilenos - Siglo 21

2. Poesía chilena - Siglo 21 - Historia y crítica

I. Tit.

2022 Ch861 + DDC23 RDA

Poetas chilenos jóvenes del siglo XXI

Emergencia, reconocimiento y nuevos discursos

Benoît Santini



Índice

Introducción

Conclusión

Bibliografía

Agradecimientos

A Raúl Zurita, poeta del desierto, de los ríos, de los océanos y de las cordilleras de Chile

Presentación

El libro que el lector tiene entre sus manos, de Benoît Santini, es el estudio más vasto y lúcido que se haya hecho a la fecha de la asombrosa emergencia de nuevos poetas chilenos en el siglo XXI, ratificando el hecho de que la poesía continúa siendo la voz más representativa de las angustias, esperanzas, zozobras, sueños, espejismos y traumas, que atraviesan el entramado social e histórico de nuestro país. Así, a partir de la crítica de los distintos conceptos de generación, este libro levanta una impresionante cartografía de las nuevas voces poéticas que en su pluralidad abarcan desde las figuras más clásicas como Pablo Neruda, Gabriela Mistral e incluso Alonso de Ercilla, y la utilización de las formas métricas, recreando y a la vez reinventando un pasado, hasta las variantes más disruptivas e iconoclastas de la poesía callejera.

El panorama que emerge en este monumental trabajo muestra no solo el panorama de una poesía, sino de un país y de una sociedad tensionada entre un pasado no querido, de promesas incumplidas, y las improntas de un futuro incierto. De allí, como lo muestra este libro, por una parte, el regreso obsesivo de algunos poetas a la poesía clásica, y por otra, la irrupción explosiva, y no menos notable, de la poesía visual, que se expresa a menudo en las redes, en los grafitis callejeros, en las oralidades, y los nuevos sujetos que pueblan estas escrituras; las barriadas poblacionales, los nombres mapuches, en suma, los márgenes que se están tomando hoy el centro del lenguaje, para desde allí devolvernos a todos al centro del sueño y de la vida. Poetas chilenos jóvenes del siglo XXI. Emergencia, reconocimiento y nuevos discursos, constituye así, no solo una obra imprescindible para el estudio de la nueva poesía chilena, sino que, en su magistralidad, rigor y amplitud, representa un aporte inestimable para la comprensión de nuestro presente y de las equívocas señales que nos envía el porvenir. Muchísimas gracias Profesor Benoît Santini.

Raúl Zurita

Introducción

¿Qué significa ser “poeta joven” en el Chile del siglo XXI? Si consideramos que el adjetivo “joven” está ligado a la edad de estos autores, seleccionarlos en función de este parámetro sería una tarea ardua porque implicaría la necesidad de optar por criterios discutibles. El poeta Héctor Hernández Montecinos incluye en su antología 4M3R1C4 (2010) a 40 poetas latinoamericanos que, como lo explica,

han nacido entre los años 1976 y 1986, fechas que he tomado como umbrales coincidentes con un movimiento de fractura en el quehacer de la poesía latinoamericana de hoy, llamada “novísima”, no sólo por la edad de sus autores, sino por la novedad de muchas de sus propuestas (19).

Por consiguiente, sería “joven” cualquier poeta latinoamericano que, además de renovar la práctica poética, tendría, en el momento mismo de la publicación o producción de sus textos, entre 24 y 34 años, lo que, de hecho y lógicamente, excluiría a autores de edades inferiores o superiores a las indicadas. Un ejemplo español es igualmente elocuente: Pablo Lorente Muñoz escribe que “Al parecer, en el Mapa poético 5 (Córdoba, 2003) se llegó a un cierto acuerdo sobre los poetas jóvenes, que deberían tener entre 17 y 27 años” (2011 s/p.). ¿Por qué sería conveniente considerar que, tras los 27 años, un poeta cambia de grado? Esta categorización según la edad es delicada y dependería también de las zonas geográficas donde las concepciones de lo que es ser un “poeta joven” pueden diferir.

Pero, como lo atestiguan numerosas antologías actuales de poetas chilenos —cuya producción analizaré en este trabajo—, uno se percata de que estos no tienen más de 40 años en 2019, fecha de redacción de este ensayo. Además, si comparamos la edad de los “poetas jóvenes” que participan en concursos de poesía tanto en Chile como en otros países del continente, descubrimos que sus

límites varían. En Chile, “El premio Pablo Neruda de Poesía Joven” se otorga anualmente desde 1987 a un poeta no mayor de cuarenta años, como lo precisa el sitio oficial de la Fundación Pablo Neruda, mientras que, el “Premio de Poesía Joven Antonio Aura”, organizado por la Ciudad de México, concierne a poetas de menos de 26 años. En Cuba, el “Premio de cuento y poesía “Casa Seoane” está destinado a escritores de menos de 35 años. Los criterios y edades son muy dispares y no ayudan mucho en mi empresa de definición de lo que es ser un poeta joven en el Chile del siglo XXI.

Si se estudia a estos “poetas jóvenes”, las definiciones del concepto de “juventud” y del adjetivo “joven” pueden ser iluminadores en la búsqueda de definiciones algo más precisas. El criterio de la edad, lejos de ser anodino, debería tomarse en cuenta, aunque sus contornos resulten borrosos y difieran a su vez en función de las zonas geográficas, de los períodos y de los organismos internacionales. Como recuerda Martín Hopenhayn “este eslabón crucial de la biografía que es el periodo juvenil [es] definido entre quince a veinticuatro años (nomenclatura de Naciones Unidas) o entre quince a veintinueve años (criterio de la Unión Europea), o con rangos muy variables en las propias nomenclaturas y legislaciones nacionales” (2008 51). Tal imprecisión podría llevarme a coincidir con la frase de Pierre Bourdieu, “la juventud no es más que una palabra”, a propósito de la cual Agnès Roche, explica que “detrás de este título provocador, Bourdieu insiste en el hecho de que identificar a los jóvenes con una unidad social, un grupo constituido provisto de intereses comunes es una manipulación. Se clasifican detrás del mismo vocablo realidades, universos distintos que pocas cosas tienen en común” (2007 11). Esta diversidad de comportamientos, intereses y actividades hace que el término de “juventud” sea polisémico, tal como lo será el de “poeta joven”. Soledad Bianchi constata que “Suele hablarse de ‘joven poesía’ o ‘poesía joven’ o de ‘nueva poesía’”, y que “estas calificaciones tan vagas generalmente se aplican a escritores que comienzan a producir, lo que no es sinónimo que hagan una poesía nueva, es decir, diferente” (1990 39). Francisco Véjar en su Antología de la poesía joven chilena, incluye, por su parte, a poetas nacidos entre 1964 y 1975 que, en el momento de la publicación del libro tienen entre 24 y 35 años; e indica que “la presente compilación muestra el amplio vigor de una parte de la producción más reciente de los poetas jóvenes en Chile” (1999 contraportada). Si la investigadora y el antólogo establecen un claro paralelo entre poesía joven y poetas jóvenes, los dos términos no me parecen idénticos; así, para evitar cualquier confusión o imprecisión, preferiré el término de “poeta joven” al de “poesía joven” cuyos contornos resultan más difíciles de delimitar.

Aunque el paradigma de la edad no deba ser el único en considerarse, tenerlo en cuenta en el estudio de los poetas del corpus no parece incongruente: es a partir de su juventud que se va construyendo su lugar en el mundo y en el universo de las Letras. El estatuto de poeta joven parece pues necesario en el recorrido que les lleva de la posición de poeta emergente al de poeta confirmado, aunque, como lo escribe Julián Marías, "no basta con saber esa fecha [nacimiento] para saber cuál es nuestra generación, porque ésta no es asunto de la vida individual, sino de las estructuras objetivas del mundo histórico" (1954 53). Asimismo, si la juventud se presenta como fase de transición y período decisivo, los poetas jóvenes del siglo XXI se encontrarían, a su vez, en una fase de mutaciones, en una encrucijada desde donde intentarían expresar, por su escritura, la situación de "entre dos" que estarían viviendo. Cabe examinar con seriedad y rigor esta "edad de la vida" que es la juventud y que, según recuerda Van De Velde citando a Olivier Galland, es considerada, desde la década de los ochenta, "una edad como tal y una 'nueva edad de la vida' que precede la vida adulta" (2015 15).

Pablo Vommaro, en su análisis de la juventud, aborda los vínculos que unen a los jóvenes a partir de las teorías de J.A. Pérez Islas, para quien "lo juvenil" es "un concepto cuyo significado debe desentrañarse tomando como punto de partida una perspectiva relacional, es decir, en la que cobre relevancia la consideración de los vínculos con un entorno social más amplio […]" (2011 117). Las generaciones jóvenes —y, en el caso de este ensayo, las generaciones o promociones poéticas jóvenes en el Chile del siglo XXI— se constituirían a partir de los lazos que tejen entre ellas, pero también con el medio cultural y social como, por ejemplo, a través de las lecturas que efectúan los poetas en el marco de instituciones culturales o las relaciones con las editoriales y la crítica especializada. Dardo Scavino, en una entrevista con Marcela Mazzei, afirma que "a partir de principios del siglo XIX a la juventud se le va a atribuir un valor divino porque tiene algo de creador: en la juventud está virtualmente la posibilidad de creación de un orden y valores diferentes" (2014 s/p.). La juventud tendría entre las manos un poder casi mágico, según el pensador argentino. Por lo que se refiere a los poetas chilenos jóvenes de hoy, ¿se podría afirmar que su juventud sería capaz de imponer un "orden" poético nuevo, reglas nuevas y un canon nuevo? ¿Cómo se concretaría esto en su escritura lírica? ¿Se debería matizar esta etapa de cambios? Si retomo los análisis de Aldo Solari, "no todos los jóvenes tienen el propósito de transformar la sociedad en la cual viven y, seguramente, sólo para una minoría los aspectos políticos son esenciales" (1971 103), mientras que, por su parte, Salvador Allende declaraba: "Y ser joven y no ser revolucionario es una contradicción hasta biológica" (1972 s/p.). Eso

lleva a preguntarme si los poetas jóvenes desean, mediante su escritura poética, "transformar la sociedad en la cual viven" y si los "aspectos políticos" son para ellos esenciales. Así, podría reflexionar sobre cómo se elabora una poesía comprometida, así como sobre la articulación entre texto y contexto y la existencia de "culturas juveniles revolucionarias"—expresión empleada por Yanko González (2015 88)— que se manifestarían en la poesía. La importancia de la rebelión para los jóvenes, la conciencia político-social de estos y la defensa de ciertos valores deberían considerarse a la hora de analizar la escritura de los poetas jóvenes del Chile actual.

Por consiguiente, si me apoyo en estas definiciones, aparece que la juventud de los poetas sería una etapa relativamente importante —y eso pese a las caracterizaciones a veces borrosas que rodean el término de "juventud" dentro de la cual se elegirían opciones y se producirían mutaciones relevantes. Efectivamente, Aldo Solari explica que "la juventud es un fenómeno pluridimensional. Es una etapa de transición anterior y preparatoria a la asunción de las funciones del adulto" tras haber dicho que "los inconvenientes del escaso contenido de un criterio puramente 'etario' —jóvenes son los que tienen entre 15 y 25 años, por ejemplo— como las imprecisiones de criterios" (6-7).

¿Cuándo empieza y cuándo acaba una generación literaria poética si se tienen en cuenta las definiciones teóricas dadas por historiadores, sociólogos o filósofos? Según Ortega y Gasset, "Una generación es una zona de quince años durante la cual una cierta forma de vida fue vigente. La generación sería, pues, la unidad concreta de la auténtica cronología histórica, o, dicho en otra forma, que la historia camina y procede por generaciones" (1989 64). Podría ser que los poetas jóvenes a los que estudiaré pertenecieran no solo a dos generaciones históricas, sino también literarias-poéticas, a sabiendas de que otros parámetros, además de la edad, se tendrán en cuenta. Aunque, como lo recuerda Walter Mignolo, existe una "falta sorprendente de criterios metodológicos" (1976 32) para definir las generaciones literarias en los manuales historiográficos, seguiré las pistas de Henri Peyre que evoca la "necesidad de clasificar" y explica que es en "el medio más objetivo y más práctico, la fecha de nacimiento, en el que nos fijaremos en nuestra consideración de las generaciones" (1948 11). La fecha de nacimiento es un dato importante que podrá nutrir esta reflexión sobre los poetas chilenos jóvenes.

Pero, si se consultan otras teorías más recientes, se ve que, por ejemplo, los historiadores norteamericanos Neil Howe et William Strauss consideran que la

duración de una generación es variable y oscila entre 17 y 23 años (2007 41). Albert Thibaudet, por su parte, matiza más su propósito al evocar la "fragmentación artificial que se establece", recordando la afirmación de François Mentré quien decía que "en el siglo XVIII, se distinguen claramente, en la vida política, el arte y la literatura, tres generaciones que poseen parentescos" (2007 512). Fluctúa por lo tanto la duración de una generación y parecería variar según las circunstancias y las épocas. Saúl Sosnowski informa acerca del riesgo de una aproximación simplista y parcial de las generaciones literarias porque, según él, "se periodiza con la arbitrariedad de los números y las edades las generaciones literarias" (1987 151-2).

Dentro de una misma generación —en el caso que nos ocupa, literaria-poética—, pueden existir diferencias de edades y escrituras líricas variadas. Julio Espinosa Guerra (2005), en su prólogo "Una mirada por el retrovisor", recuerda, apoyándose en las teorías de Cedomil Goić, que

Hay que tener en cuenta que los escritores que cumplen todos los requisitos por él señalados nunca corresponden a toda una generación histórica, sino sólo a un grupo dentro de ella, es decir, conforman no una generación, sino un grupo generacional. Visto desde este punto de vista, Petersen y, por añadidura Goić, utilizan el término como sinónimo de "escuela" o "movimiento". Por ello es fácil concluir que la forma en que se ha utilizado el término en nuestro país es inadecuada, puesto que más que hacer referencia a un "movimiento" lo hace a "una generación histórica" pero no literaria (12).

Es cierto que no se deben confundir los conceptos de generación histórica (período de nacimiento, en el caso que nos interesa, de los que se convertirán en poetas del siglo XXI) y de generación literaria (período de emergencia y desarrollo literario de estos), siendo, a pesar de todo, conceptos íntimamente ligados. Soledad Bianchi (1990) escribe que

Una generación, pues, está formada por un grupo de hombres y mujeres nacidos entre un lapso no demasiado extendido […] y que, por lo mismo, tiene vivencias semejantes porque sus integrantes viven contextos similares: el punto de partida

para las generaciones varía, por ejemplo, de un continente a otro. El periodo de formación es, entonces, relativamente afín porque los hechos que les toca vivir se asemejan, variando sólo en lo más "individual": educación, carácter… y origen de clase.

Posiblemente, más decidor que nominar a una generación por un año, es hacerlo con una característica definitoria y, creo, que para el grupo de poetas que comenzó a producir recientemente no es infundado ni resulta una exageración hablar de una "generación dispersa" que, sin duda, tiene como año de referencia 1973, fecha que significa un quiebre en la historia de Chile […].

Entonces, estos poetas que no siempre son tan jóvenes y que no siempre hacen una poesía joven, pero que, a pesar de todo, llamaremos "poetas jóvenes" también podrían ser agrupados como "generación del 70" o "generación del 73", que yo prefiero llamar "generación dispersa" (41).

Bianchi asocia entonces a autores, cuyos años de nacimiento están relativamente cercanos, en función de vivencias y de rasgos que los tipifican, sin olvidar lo que les diferencia. Estos aspectos me parecen interesantes y los abordaré en este estudio, sin olvidar lo señalado por Sergio Ramos: "Una generación es, pues, algo mucho más trascendental que un mero grupo literario […] Cada auténtica generación que pasa, deja tras de sí una huella perdurable que se suma al acervo cultural y contribuye a formar la tradición de cada país" (1992 129).

Jaime Pinos, por su parte, caracteriza las generaciones literarias a partir de cinco factores: el primero de ellos es "Una situación. […] Una generación debe tener cierta conciencia, no importa que tan relativa o contradictoria, del momento o la época en que sus escrituras tienen lugar. O, más precisamente, debería proponer formas de leer ese contexto". Luego, menciona "Un corpus. Más allá de la diversidad de registros y estilos, una generación es su producción". El tercer factor es "Una sentimentalidad. Vista desde adentro, una generación también es eso, un tramado sentimental. Amigos y enemigos, afinidades y polémicas, filiaciones y aversiones, ciertas maneras de convivir o confrontarse". El cuarto es "Un proyecto. Entendido, necesariamente, más como una serie de preguntas o

de formas de interrogar que como una línea de certezas" y el quinto "Una tradición. No hay proyecto sin construir, tal como se urde un relato o una ficción, una o varias lecturas de la literatura precedente" ya que "una generación posible debería asumir la responsabilidad de evitar que esa experiencia y esa aventura que ha sido nuestra literatura, o lo mejor de ella, se desvanezca en el aire sin dejar huella" (2014 51-2). ¿Corresponden estas definiciones dadas por Pinos a las nuevas generaciones poéticas chilenas? ¿Constituye el anclaje referencial un aspecto preponderante de la producción de las generaciones poéticas jóvenes en Chile y permiten una comprensión del contexto político-social? Los criterios de Pinos me conducen igualmente a preguntarme cómo los poetas chilenos jóvenes de hoy intentan dejar huellas de su paso y cómo se sitúan con respecto a una tradición literaria. ¿Cuáles son los intereses centrales de estos y de qué manera se manifiestan dichos intereses en su creación literaria?

En este trabajo, privilegiaré las primeras publicaciones de los poetas jóvenes del siglo XXI sin descartar, pese a todo, sus publicaciones posteriores, lo que permite, entonces, interesarse por la evolución de su creación lírica. Si mi voluntad de centrarme en el siglo XXI, que empezó hace 20 años, puede parecer incongruente, reflexionar sobre la creación de los poetas chilenos jóvenes actuales, cuya definición es huidiza e inasible por ser plural e imprecisa, me lleva a interrogarme sobre la novedad y los rasgos distintivos de sus escrituras. Concomitantemente, otras preguntas múltiples aparecen: ¿quiénes son estos poetas jóvenes? ¿Forman parte de un grupo homogéneo y qué nombre atribuirle a este o a la promoción en la cual se insertan? Parece a veces reductor poner etiquetas a un conjunto dispar de voces o abarcarlas en una denominación común. Las escuelas o corrientes poéticas tienen en efecto el mérito de reconocer los aportes y puntos comunes de un grupo de autores, pero, al mismo tiempo, tienen el defecto de no realzar significativamente sus singularidades. Eso confirmaría lo escrito por Bourdieu cuando analiza el concepto de "juventud": "es por un abuso de lenguaje formidable por el que se pueden subsumir en un mismo concepto universos sociales que prácticamente no tienen nada en común" y cuando explica que "por lo menos habría que analizar las diferencias entre juventudes" (1980 145). Así, a partir de esta definición de "juventud", se podría decir que las escrituras líricas de los poetas chilenos jóvenes de hoy se situarían a medio camino entre unidad y disparidad, puesto que cada poeta que quepa en esta categoría posee una voz y vías creativas propias. ¿En qué medida la poesía de estos jóvenes se caracteriza por sus innovaciones y su ruptura —formal, en especial? ¿Son aptos estos creadores para trastornar el orden establecido? ¿Cómo se manifiesta el recorrido de estos poetas por el universo de las Letras chilenas

actuales?

Me parecería arriesgado abordar el estudio indiferenciado de los poetas jóvenes emergentes y de los poetas jóvenes confirmados al proponer una definición de “poeta joven” demasiado amplia y de contornos borrosos, dado que implicaría un examen exhaustivo cuyos límites serían poco claros. ¿Qué permitiría distinguir a los emergentes de los confirmados? Los conceptos de emergencia y reconocimiento me llevarán a fijar un marco coherente sin dejar de subrayar también el carácter efímero de estos. Ambas nociones me guiarán y así definiré las características de las “generaciones” o promociones de poetas chilenos jóvenes de hoy. Como me lo señaló Jaime Pinos en una conversación electrónica, “todos los poetas chilenos somos jóvenes […]. Millán se quejaba de eso, en Chile se es poeta joven hasta los sesenta. Se quejaba de la poca recepción y el encierro en los tres o cuatro nombres de siempre” (20/06/2016). Cierta amplitud de edades, que correspondería al lapso que separa a dos generaciones, según las definiciones tradicionales de estas y en las cuales me detendré más adelante, podría adoptarse como postulado: me dejaría así cierto margen de maniobra y sería menos reductor que el criterio de la edad elegido por los organizadores de ciertos premios de poesía o por antólogos que excluyen, a veces arbitrariamente, a poetas.

Deseando ser riguroso y preciso, considero pertinente adentrarme en la poesía de autores jóvenes que hacen su aparición en el escenario literario chileno en el siglo XXI e interrogarme sobre la recepción y el reconocimiento de su producción lírica. Pierre Bourdieu menciona a “los escritores más ‘jóvenes’ estructuralmente (que pueden ser aproximadamente tan viejos biológicamente como los ‘antiguos’ a quienes pretenden superar), es decir los menos avanzados en su proceso de legitimización” (1991 24). ¿Cómo consiguen los poetas chilenos jóvenes de hoy afirmar su identidad y cómo se produce, en su caso, este “proceso de legitimización”? Para ofrecer elementos de respuesta, estudiaré la escritura de los poetas que comenzaron su producción en el siglo XXI, examinando el punto de partida de su producción, así como su evolución, las etapas de su reconocimiento y los apoyos de los que gozan. Uno de los criterios esenciales que consideraré, con el fin de analizar esta poesía, es el de una producción iniciada a partir del año 2000 —hablaré de “generación de 2000-2001” teniendo en cuenta el año del comienzo del milenio y del siglo—, examinando a los poetas nacidos bajo la dictadura y los que nacieron a partir de 1990, lo que me llevará a contemplar la diversidad de experiencias y de discursos líricos, marcados por contextos plurales en los cuales los autores

empezaron a efectuar su trabajo poético.

También sería menester preguntarse si los poetas chilenos jóvenes están totalmente desligados de la poesía que les precedió y si hacen de la ruptura de modelos su caballo de batalla, tomando además en consideración lo señalado por João Cabral de Melo Neto: "Lo que el poeta joven busca en el poeta anterior es una definición o una lección de poesía. […] Lo que sucede es que no hay una definición general de la poesía válida para nuestra época que permita al joven autor crear una obra identificada con su tiempo. […] No existe una poesía, existen poesías" (2008 61-2).

Parecería pertinente entonces reflexionar sobre el vínculo que une a los poetas jóvenes con las generaciones que les precedieron: ¿reivindican estos una continuidad o abogan por una ruptura total con la poesía anterior? Definir los aspectos más representativos de los primeros textos producidos por las jóvenes generaciones de poetas, pero también entender mejor las filiaciones eventuales que existen entre los poetas chilenos jóvenes de hoy y sus predecesores, constituirá una de las reflexiones que se llevarán a cabo. Podré más fácilmente preguntarme si estos comparten posturas y prácticas escriturales con los poetas anteriores o si se desligan totalmente de ellos.

¿Por qué interesarse por una escritura a veces balbuceante de poetas jóvenes que tienen que demostrar su valía y se encuentran al comienzo de su carrera literaria? Tal interés se me impuso naturalmente y fue gracias a Raúl Zurita. En efecto, en el prólogo de su antología Cantares, se refiere en gran parte a los poetas chilenos jóvenes del siglo XXI. Este descubrimiento de nombres insospechados y desconocidos por mí hace algunos años se concretó a continuación por un encuentro directo con muchos de ellos, tales como Paula Ilabaca, Héctor Hernández Montecinos y Diego Ramírez, autores reconocidos y confirmados, que ya cuentan con un importante bagaje de publicaciones y recompensas, y cuya lectura me incitó no solo a considerar la definición de "poeta joven" sino también a proyectar un estudio profundizado sobre esta temática. En efecto, excepto la importante monografía Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013) de Magda Sepúlveda (2013), algunas memorias universitarias como la de Felipe Ruiz (2008), o de Jorge Ponce Muñoz (2008), así como la tesis de doctorado de Martina Bortignon Margen, espejo: poesía chilena y marginalidad social (1983-2009) de 2016, uno se da cuenta de la escasa producción crítica relativa a las jóvenes promociones poéticas del siglo XXI en Chile. Frente a una carencia en cuanto a obras y artículos consagradas a esta cuestión, debida sin duda a la

complejidad, así como a la difícil elaboración de los contornos y de los límites de la producción de estos autores jóvenes, decidí asumir el reto.

Algunos poetas jóvenes, en plena eclosión y a veces apenas salidos de la adolescencia, podrían pasar desapercibidos y parecernos secundarios. Sin embargo, deseo estudiar sus escrituras a menudo singulares e impregnadas de vitalidad y energía. He optado por una selección de poetas chilenos nacidos a finales de los años 1970, en los años 1980 y 1990, pero que empiezan su producción en el siglo XXI y cuyo nacimiento en dos períodos históricos distintos marca la mirada con la que perciben el mundo que los rodea. En resumen, me referiré a dos generaciones poéticas que tendrían como punto común el haber comenzado a producir y publicar en el siglo XXI.

Así, a partir del corpus, estudiaré la emergencia y el reconocimiento del grupo de los "Novísimos", cuyos representantes más significativos son Héctor Hernández Montecinos (1979), Paula Ilabaca Núñez (1979), Pablo Paredes (1982), Diego Ramírez Gajardo (1982), a los que se puede añadir a Gladys González Solís (1981) y a Felipe Ruiz (1979); hoy, siendo todavía jóvenes, poseen un recorrido y una experiencia literaria no desdeñable. Además de los "Novísimos", otros poetas, cuya producción es simultánea a la de aquellos, debe tenerse en cuenta, por ejemplo, a Víctor Munita Fritis (1980), Enrique Winter (1982) o Jorge Cid (1986). Estos diferentes autores pertenecen entonces a una generación y/o promoción poética que anuncia a la siguiente: la de aquellos nacidos en los años 90, tales como Daniel Olcay Jeneral (1990), Maximiliano Andrade (1990), Alexander Correa (1991), Fernanda Martínez Varela (1991), Ronald Bahamondes (1992), Roberto Ibáñez Ricóuz (1993) o Cristofer Vargas Cayul (1993), presentes en la antología Halo. 19 poetas chilenos nacidos en los 90 de Héctor Hernández Montecinos (2014). A esta lista no exhaustiva se sumarán poetas no incluidos allí, como Gabriela Contreras (1983), Javier Ossandón (1990) o Alexis Baros López (1992) —quienes publican también en el mismo período que los de Halo—, con el fin de proponer un amplio abanico de discursos líricos que superen cualquier clasificación reductora. La primera generación o promoción poética abarcaría los años 2000-2013 —incluyendo así a poetas cuyas primeras producciones se hacen a lo largo de estos catorce años —, mientras que la segunda correspondería a los poetas de Halo, nacidos entre 1990 y 1996, así como a los poetas, en su gran mayoría, de los '90 y no incluidos en Halo. Esta generación se gestaría en 2014, año de publicación de la antología y fecha a partir de la cual producen esos autores.

¿Cómo se definen las generaciones o promociones poéticas de estas primeras décadas del siglo XXI y cómo calificar las subdivisiones en grupos de poetas pertenecientes a una misma promoción o generación poética? ¿Es determinante el cambio de siglo por lo que se refiere a la aparición de estas jóvenes generaciones de hoy? Como mi objetivo es definir los rasgos característicos de la escritura de los poetas chilenos jóvenes actuales, la aproximación sociohistórica a los conceptos de juventud y de generación que propondré vendrá acompañada, naturalmente, de la aproximación a las promociones literarias y poéticas. Sabemos que el modelo generacional utilizado por Ortega y Gasset fue adaptado por el crítico Cedomil Goić (1960), quien lo aplica al dominio literario. Soy consciente, no obstante, para retomar los términos de Michel Leymarie, de que uno se enfrenta a aveces a una "insuficiente distinción entre una generación familiar y una generación literaria" (2006 162). Intentaré, mediante un cruce de teorías, definir con precisión las características de las jóvenes promociones poéticas chilenas de hoy.

Para lograrlo, consultaré, además de los poemarios de estos autores jóvenes, las ya mencionadas antologías Cantares y Halo, así como antologías de poetas jóvenes externos a los "Novísimos" y ausentes de esta última. Desde luego, una antología puede tener sus límites pues sus opciones y selecciones pueden ser discutibles, pero, como escribe Emmanuel Fraisse, "la antología es la expresión de una conciencia crítica de la literatura, de una literatura, de un momento o de un movimiento literario" (1997 95), lo cual es aplicable a Halo y a la antología Cantares de Raúl Zurita que, en 2004, alaba con sinceridad la producción de los poetas "novísimos", así como a los que pertenecen a la generación literaria-poética anterior, surgida en los '90 y cuya recepción queda sólidamente asentada en el siglo XXI. Ambas obras son, en efecto, instrumentos de "autoselección de una literatura" que preservan "lo que es digno de ser recordado", si concordamos con las afirmaciones de Sabio Pinilla (2011 160). Veré también si estos poetas del siglo XXI instauran nuevos cánones.

Resulta difícil abarcar en un conjunto uniforme a la totalidad de los poetas jóvenes que están actualmente produciendo en Chile. Por lo demás, ¿cómo seleccionar a los poetas a quienes deseo incluir en este corpus y por qué descartar a otros? Con el fin de adoptar una coherencia global, he decidido considerar los siguientes criterios que podrán tenerse todos en cuenta o solo en parte para cada poeta concernido: a) participación en talleres de creación literaria, b) organización de talleres de escritura poética, c) pertenencia a colectivos de poesía, d) presencia en antologías, e) obtención de premios de

poesía, f) reconocimiento de parte de poetas de renombre, g) primeras publicaciones en el siglo XXI.

Puede que en este trabajo falten escritores de provincia, así como poetas que no formen parte de colectivos, autores que no adhirieron a los grupos dominantes o publicitados y otros más difíciles de rastrear, pero me parece que la selección permite, al menos, dar muestra de cierto rigor metodológico y de una diversidad de voces representativas.

Con el fin de analizar la emergencia y el reconocimiento de los poetas chilenos jóvenes del siglo XXI, a lo largo de esta reflexión me preguntaré en qué medida su escritura, pese a una gran diversidad, posee puntos comunes, pero, igualmente, cómo se caracteriza por su singularidad; también desearía comprobar si se tienden puentes entre las dos generaciones o promociones poéticas de estos primeros años del siglo XXI en Chile y si se podría hablar de nuevas prácticas escriturales a su propósito.

Cabe reflexionar, a este respecto, sobre el concepto de lirismo cuyas definiciones son plurales y que, tradicionalmente, se vinculan con la expresión de los sentimientos de una voz en primera persona. Para Ludmila Charles-Wurtz, "tradicionalmente definido como el lugar de la expresión del Yo, el lirismo es más bien un modo de experimentación de éste: es un lugar de palabra donde el sujeto se esfuerza por decir 'Yo' y toma conciencia, en el mismo momento en que lo articula, de que este 'yo' es una forma vacía, una persona gramatical que se escapa tan pronto como se le quiere atribuir una individualidad" (1998 38). Pero para Jean-Michel Maulpoix, el término es más complejo y supera la simple expresión de una individualidad y de una emoción: "el lirismo no es reducible a esta idea simplista de un flujo verbal poco o mal controlado, ni tampoco a una efusión de sentimientos cualquiera. Por vinculado que esté con la vida interior de un 'sujeto' y con sus afecciones, no se le puede reducir a la 'dicción de una emoción'. No se le podría caricaturizar sin daño" (2009 9).

Maulpoix también escribe que "el lirismo contemporáneo se muestra cojo, afectado por un fuerte coeficiente de duda y de incertidumbre" (91) y que "dice más bien una energía que actúa, una presión, un auge, un movimiento, un llamado" (2000 22). ¿Cómo se producen entonces estas dudas e incertidumbres, esta apertura del "yo" a una visión más colectiva, esta "experimentación" en la escritura de los poetas chilenos jóvenes de hoy que renuevan la definición tradicional del lirismo?

Deseoso de cruzar las aproximaciones teóricas y fuentes bibliográficas, a través de la consulta de antologías, monografías y artículos especializados, me esforzaré por definir quiénes son los poetas chilenos jóvenes emergentes y los poetas ya bien asentados. Este estudio, que deseo novedoso, intentará ofrecer, a través de un marco teórico sólido, nuevas perspectivas que permitan un acercamiento a la abundante creación de estos escritores. Mediante análisis textuales de una vasta paleta de autores, demostraré las especificidades de sus discursos líricos y el itinerario de numerosos poetas que pasaron del estatuto de principiantes al de poetas confirmados. Al fin y al cabo, el objetivo consistirá en brindar una visión la más clara posible de la riqueza creadora de estas escrituras polifacéticas. Eso me permitirá verificar si, como dijo Raúl Zurita al recibir el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, “los jóvenes y nuevos poetas chilenos […] están abriéndonos al mundo” y si “la poesía es posiblemente la voz más profunda del pueblo chileno” (2016 48).

PRIMERA PARTE

Una aproximación a las generaciones o promociones de poetas chilenos jóvenes del siglo XXI

Capítulo 1

Los poetas chilenos jóvenes del siglo XXI:

¿nuevas "generaciones"?

En las antologías de poesía chilena publicadas desde el siglo XIX, así como en algunas revistas consagradas a los poetas jóvenes de Chile, la selección de los autores se efectúa a menudo en función de la edad. Dedican una parte no desdeñable a las promociones jóvenes e incluyen a poetas que empiezan a escribir, publicar y darse a conocer cuando apenas salen de la adolescencia. Pero el estudio de los poetas chilenos jóvenes del siglo XXI adolece de una carencia doble: por un lado, la ausencia de definiciones teóricas claras que permitan evaluar la producción de estos autores y, por otro lado, la casi inexistencia de estudios críticos al respecto. Por supuesto, la emergencia reciente de estas "promociones poéticas" del siglo actual, entendidas como grupos de autores que surgieron en un período idéntico y que, a mi parecer, son dos, hasta el año 2020, puede explicar en parte esta situación. Me esforzaré por dar una definición del concepto de "generación" que resulte más precisa que la de "promoción" literaria, la cual es más borrosa y más difícilmente asible. Los matices existentes entre ambos términos no siempre se tienen en cuenta por los investigadores y críticos, y son a veces usados indistintamente (Lastra 1960). Para algunos investigadores, el vocablo "promoción" se emplea cuando un grupo de poetas tiene una duración inferior a la "generación", tal como tradicionalmente la han definido los historiadores, filósofos, sociólogos. Así, Javier Campos (1985) emplea la palabra de "promoción" o "conjunto promocional" para designar a los poetas chilenos que escriben entre los años 1961-1973, o sea por un período de 12 años. Citemos igualmente a Andrés Morales quien dice: "Es increíble constatar que en mi país surgen promociones poéticas cada diez años. Casi es imposible hablar de generaciones pues desde los años sesenta hasta la actualidad, se han sucedido cientos de poetas agrupados más por décadas que por el antiguo concepto generacional" (2001 58). Por lo que atañe a este trabajo, emplearé

ambos conceptos complementarios, a sabiendas de que el de “generación”, abordado bajo diversos ángulos (sociológico, histórico, filosófico, literario) podrá nutrir más profundamente esta reflexión y dista mucho de ser incongruente cuando se trata de analizar a los poetas chilenos jóvenes del siglo XXI. Se suele hablar, además, de “promociones generacionales”, término que agrupa los dos conceptos. Para evitar cualquier dispersión, privilegiaré los términos de promoción y generación.

En este primer capítulo, deseo, entonces, interrogarme sobre la tradición de poesía escrita por autores jóvenes y sobre la existencia de generaciones poéticas en el Chile de las dos primeras décadas del siglo XXI, así como sobre la pertinencia del concepto de juventud manejado en el marco del estudio de las nuevas promociones poéticas.

“Poetas jóvenes de Chile”: una breve historia del término

Existe en Chile una larga tradición de “poetas jóvenes”. ¿Cuándo surge esta denominación? Los historiadores de la literatura y críticos literarios chilenos dividen las promociones poéticas del país en diversos movimientos que incluyen, entre otros, a poetas jóvenes emergentes. Luis Muñoz González y Diego Oelker Link, en su Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos (1993), proponen un panorama de acuerdo con las grandes corrientes de la literatura del país (“El movimiento Literario de 1842”, “El Realismo en Chile”, “El Modernismo en Chile”, etc.), entre las cuales sobresale el género poético. La presencia de creadores jóvenes dentro de estos movimientos está a veces claramente señalada, aunque en otras ocasiones solo una consulta minuciosa del lector permite distinguirla. Existen opiniones contrastadas en cuanto a la existencia de una rica poesía en el Chile del siglo XIX, como indica Maximino Fernández Fraile: la antología de José Domingo Cortés, Poetas Chilenos (1864) o Adolfo Valderrama en 1866 en su Bosquejo Histórico de la Poesía Chilena ensalzan las cualidades de la poesía chilena de la época, mientras que, en el siglo XX, otros especialistas, a través de una mirada retrospectiva, se muestran más bien negativos con respecto a la poesía del siglo XIX; Eliodoro Astorquiza, en su artículo “¿Ha habido poetas en Chile?”, afirma que “En suma, no hubo poetas antes del 91”, mientras que Alone confiesa: “Se escribían muchos versos […] pero no había poetas” (Fernández 230). Tales afirmaciones parecen aberrantes dada la existencia de movimientos y promociones importantes a los cuales pertenecieron poetas jóvenes.

En 1848, Joaquín Blest Gana escribe: “Si nuestros jóvenes poetas ambicionan ocupar un puesto distinguido en la historia de la literatura, si quieren legar su nombre al no parcial aprecio de las edades venideras, deben dedicar su talento a la interesante pintura de las variadas e importantes escenas de la Historia de Chile” (1848 62). Para Blest Gana, la poesía joven debe cantar la grandeza de la Historia chilena y su vocación es la de ser bastante mimética con respecto al contexto en el cual está producida, según la concepción que tiene el intelectual y político chileno. Algunos años antes, Andrés Bello afirmaba en su “Discurso inaugural de la Universidad de Chile (1843)”:

La universidad, alentando a nuestros jóvenes poetas, les dirá tal vez: “Si queréis que vuestro nombre no quede encarcelado entre la cordillera de los Andes y la mar del Sur, recinto demasiado estrecho para las aspiraciones generosas del talento; si queréis que os lea la posteridad, haced buenos estudios, principiando por el de la lengua nativa. Haced más; tratad asuntos dignos de vuestra patria y de la posteridad. Dejad los tonos muelles de la lira de Anacreonte y de Safo: la poesía del siglo XIX tiene una misión más alta. Que los grandes intereses de la humanidad os inspiren. Palpite en vuestras obras el sentimiento moral […]” (2008 27).

Según Bello, el canto de amor a la patria y el perfecto manejo del idioma permitirían a los creadores pasar a la posteridad. La poesía, en particular la de los autores jóvenes, asociada a una riqueza expresiva y un profundo trabajo formal, contribuye pues, a su manera, a establecer las bases de la nueva República recién creada en ese entonces tras tres siglos de dominación colonial española.

Algunas antologías esenciales de poetas chilenos jóvenes

Sin mostrarme exhaustivo, elegí algunas antologías que ilustran la pluralidad de concepciones en torno a lo que es un poeta joven. Tomemos el ejemplo iluminador de las primeras antologías publicadas en Chile en las cuales figuran “poetas jóvenes”. En Poetas Chilenos. Coleccionados (publicada en 1864), el antologador, José Domingo Cortés, escribe que “comienza a alborear en Chile el magnífico sol de una literatura que tendrá por base esta encumbrada i brillante poesía, que hoi alienta la democracia i que mañana coronará sin duda el arte” (VIII). Así, alaba a una poesía nacional, capaz de contribuir a la consolidación de la joven República chilena, y se refiere a una poesía nueva encarnada por autores que tienen, como media, 30 a 35 años —rodeados por su decana, Mercedes Marín del Solar, quien en 1864 tenía 60 años. Algunos decenios más tarde, en Poetas chilenos (1902), el antologador y poeta Pedro Antonio González selecciona a cinco autores que tienen entre 25 y 39 años. Si el término de “poeta joven” o “poeta emergente” no aparece como tal, la presencia de autores jóvenes parece bastarse a sí misma. En 1917, Armando Donoso publica su Pequeña Antología de Poetas Chilenos Contemporáneos; que incluye la sección “Otros poetas jóvenes”, pero tres de ellos tienen entre 43 y 54 años. En una versión ampliada de la misma obra (1924) aparece sin embargo el joven Pablo Neruda, que entonces tenía 20 años. El criterio de la edad no parece entonces predominar en este caso preciso, sino que son más bien los nuevos aportes a la poesía chilena representados los que se ven realzados.

¿Qué factores facilitaron la aparición de promociones poéticas jóvenes en el escenario chileno del siglo XIX? Juan Poblete, aunque centre su monografía en el caso de la novela da, pese a todo, pistas interesantes que permiten comprender el desarrollo de la producción de obras literarias, de la circulación de estas y de su lectura a finales de siglo en los centros urbanos. Alude en efecto a “la experiencia de lo nacional que la literatura […], su producción, circulación y consumo, hacen posible en el Chile de la segunda mitad del siglo XIX. Esta experiencia y este proceso se manifiestan […] como partes de una moderada revolución lectora que se desarrolló a la sazón en los centros urbanos del país, en general, y, en particular, en Santiago y Valparaíso” (2003 11). No obstante, también explica que “La poesía […] requería de una preparación especial que la

ponía fuera del alcance de muchos de esos mismos ciudadanos” y, cita a Alberto Blest Gana: “En tanto que género más conciso y supeditado a reglas retóricas más complejas, no se facilitaría el acceso del gran público a la lectura de poesía y, por consiguiente, de la poesía de las promociones jóvenes” (41).

Algunos años más tarde, en 1935, Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim publican la Antología de poesía chilena nueva (reeditada el 2001). En el Prefacio, los autores explican que “El reducido número de antologados es producto de nuestra común estrictez para estimar los valores de una poesía verídicamente ‘nueva’, y resultado también de una posición arbitraria y francamente de combate” (2001 32). Efectivamente, diez fueron los antologados y, en la fecha de publicación, el mayor tenía 42 años y el menor 19. Según Teitelboim, los jóvenes poetas de generaciones sucesivas consideran esta obra como un modelo de ruptura, “Han transcurrido 66 años desde su publicación. Fue una sorpresa descubrir que en cada nueva generación literaria hay muchachos que la retoman en sus manos y la enarbolan a modo de bandera. ¿Cómo explicarlo? Tal vez porque hacen suya su proclama rupturista, porque quieren también cambiar la poesía y algunos hasta pretenden transformar el mundo” (14).

Mas incluyente que la anterior es la antología Exposición de la poesía chilena. Desde sus orígenes hasta 1941 de Carlos Poblete (1941). Según su autor, la obra quiere dar una visión integral de la lírica nacional e incluye una sección de jóvenes poetas donde figuran poetas como Juan Negro (1906) o Luis Oyarzún (1920), escalonándose la amplitud de edades de 21 a 35 años. Poblete subraya la importancia numérica de estas promociones jóvenes y las elecciones efectuadas en la antología, que permiten brindar una visión rica y precisa de la creación poética de la época y que abarca a poetas confirmados y a autores jóvenes promisorios.

Por lo que se refiere a la antología de Pablo de Rokha, Cuarenta y un Poeta Joven de Chile. 1910-1942 (1942), esta tiene como objetivo el de resaltar a “estos jóvenes tan jóvenes, de los cuales ya alguno o algunos, avanzan sobre la historia” (9). Por esta alabanza, el poeta y antólogo demuestra el itinerario efectuado por algunos de los autores seleccionados y el lugar que ocupan en la historia literaria chilena. Naín Nómez, en el texto liminar de la reedición de 2002, explica acerca de Pablo de Rokha que

no se puede negar su clarividencia estética y su capacidad de proyectarse en un futuro, donde las voces de los mandragoristas ya cercanos a los 30 años, convergían con las de otros poetas más jóvenes que iniciaban su camino con estilos y formas que iban de lo social a lo popular, transformando los antiguos vanguardismos en cruces sincréticos con la tradición española clásica, la poesía urbana y las nuevas dimensiones del ruralismo popular, todo ello tamizado por un surrealismo más apagado y mezclado que el de los años 30 (5).

Los poetas jóvenes de la antología se caracterizan entonces por sus audacias formales, la renovación estética emprendida, ya que los años 1940 representan un giro en la creación poética chilena. Así, entre otros poetas nacidos entre 1910 y 1924, Teófilo Cid (1914-1964), Braulio Arenas (1913-1988) y Enrique Gómez-Correa (1915-1995) ocupan un lugar relevante en esta obra. La práctica poética y los profundos cambios estéticos, defendidos y llevados a cabo por estos mandragoristas, que tenían respectivamente 28, 29 y 27 años, justifican plenamente su presencia en esta antología.

En los años 50, son publicadas dos antologías de "poesía nueva". Primero, la Antología crítica de la nueva poesía chilena (1957) de Jorge Elliot donde, según Silva Castro, "se ofrecen bases para nuevas apreciaciones sobre el aporte de los poetas jóvenes al caudal de las letras nacionales" y cuya "presentación de autores comienza con Pedro Prado (nacido en 1886) y termina con Efraín Barquero (nacido en 1931), si bien se mencionan al paso algunos de fechas más recientes" (1969 40); luego, en 1953, Víctor Castro publica Poesía nueva de Chile, que agrupa a poetas nacidos entre 1900 y 1931. En ambos casos, aunque la edad no quede descartada de las consideraciones de los antologistas, es sobre todo la renovación creadora la que prima, permitiendo estas "nuevas apreciaciones" frente a discursos líricos inéditos.

Poetas jóvenes de la segunda mitad del siglo XX:

de generación en generación

Desde la segunda mitad del siglo XX, encontramos generaciones de poetas jóvenes que renovaron la práctica escritural en su época. Son las llamadas "Generación de 1950" y "Generación de 1960" (o "Generación de 1972"). En la primera sobresalen varios nombres: Enrique Lihn, Jorge Teillier, Miguel Arteche, Efraín Barquero, Armando Uribe Arce, Alberto Rubio, David Rosenmann Taub y Sergio Hernández. En ella, como indican Eduardo Godoy y Haydée Ahumada para el caso de la narrativa, "Un grupo de jóvenes escritores remecieron la institución literaria, al definirse como una nueva generación y emplazar las prácticas impuestas por el criollismo" (2012 103). En cuanto a la otra generación, la del 60 o del 72, también, lógicamente, reúne a jóvenes creadores; como lo precisa Jaime Concha "sería posible fijar en 1965 el surgimiento de la nueva poesía chilena. Entre la revolución cubana, proa de esperanza en la historia latinoamericana, y la elección democrática del presidente Salvador Allende, inician su obra estos jóvenes poetas" (1988 75). Así, esta generación surge en un período de cambios políticos profundos en América latina; Waldo Rojas —quien pertenece a este grupo de autores— la califica de "generación compuesta en ese momento por una docena de jóvenes poetas" (1985 40) que son, según Andrés Morales —quien los sitúa dentro de la generación de 1972—, Óscar Hahn, Floridor Pérez, Jaime Quezada, Waldo Rojas, Gonzalo Millán, entre otros, a los cuales se puede añadir a Manuel Silva Acevedo o a Omar Lara (2012 s/p), de modo que serían en total unos 26 poetas nacidos entre 1937 y 1951, como lo vemos en el primer tomo de Antología de poesía chilena. La generación de los 60 o de la dolorosa diáspora (2012) de Teresa Calderón, Lila Calderón y Thomas Harris. María Inés Zaldívar recuerda que se trata de una poesía que se aleja de la concepción lírica de las grandes figuras (Mistral, Neruda), del registro conversacional (Parra) y social y que "el énfasis se marca más bien en la búsqueda de un cómo decir en poesía a través de la ampliación de la palabra hacia otros códigos estéticos como la visualidad y lo sonoro" (2007 111).

Se abren así nuevas perspectivas de producción lírica, rompiendo con los

modelos anteriores, lo cual se intensificará con los nuevos poetas de los años 70. En 1972, Martín Micharvegas publica en Buenos Aires la antología Nueva poesía joven en Chile. En la "Nota práctica", analiza la "nueva poesía", la "poesía joven" y la "nueva poesía joven en Chile". Los poetas incluidos nacieron prácticamente en la misma época con, a veces, trece años de diferencia (casi una generación en el sentido orteguiano del término), como lo descubrimos con Floridor Pérez y Raúl Zurita. Micharvegas escribe que "Para la consideración de poeta joven no se hizo demasiado hincapié en la edad del autor. Encuentros periódicos de poetas jóvenes son estimulados por las organizaciones universitarias de Chile" porque, según él, "Allí se pueden recoger las manifestaciones más dotadas, tanto en el plano del lenguaje como en el del contenido, que serían las que avalan a un hombre como un poeta joven inscripto dentro de un movimiento de poesía joven". Continúa diciendo que "Sólo la intensidad, decisión, firmeza y esclarecimiento alrededor del fenómeno poético y de la amplia aventura humana que significa han sido los motores de este encuadre" (11)[1]. El juego verbal, la concisión y el trabajo lingüístico definen la poesía chilena de los años 70. Por su parte Jaime Quezada muestra, en el prefacio de otra antología, Poesía joven de Chile (1973), que estos poetas se nutren de los modelos para imponer mejor su voz propia, mezclando influencias e impronta personal: "Su gracia está en haber aprendido de uno y de otro hasta sacar su propia voz, su lenguaje personal, su vocación renovadora. Es el sello que le da novedad y prestigio a una poesía que se libera de influencias y de sombras, que dice lo que tiene que decir con personalidad definida" (7)[2].

La dictadura de Pinochet va a significar, evidentemente, otros cambios determinantes en la constitución de grupos y en la escritura poética del país. Como lo señalan los autores de Antología de poesía chilena II. La generación NN o la voz de los 80 (2013): "el grupo de poemas que denominamos 'Promoción del 80' está constituido por aquellos poetas que comenzaron a escribir y publicar después del golpe de Estado de 1973" (Calderón 25), e incluye a casi dos generaciones dado que diecinueve años separan al más joven y a la decana de esta promoción, calificada a menudo de "Generación NN" dentro de la cual la disidencia (estética y política) y las nuevas experimentaciones formales juegan un rol relevante. Óscar Galindo destaca algunos de sus rasgos: "Se trata de un vanguardismo cuyas fuentes son más angloamericanas que francesas y que, por lo mismo, incorpora frecuentemente el uso del lenguaje conversacional, en su versión popular y barrial" (2009 79)[3], y que, además, según Iván Carrasco, "reitera el gesto experimental, antitradicional, innovador, polémico, de la vanguardia" (1988 37). A eso se suma la diversidad de

situaciones en que se encuentran los poetas de la época: poesía del exilio, poesía del interior (esta, en algunos casos, marcada por la experiencia del encarcelamiento como el de Raúl Zurita, Aristóteles España, Floridor Pérez).

Antes de abordar plenamente las generaciones que constituyen el eje central de este trabajo, cabe evocar, por último, las nuevas voces de los años 1980 y la emergencia de los "Náufragos" en los años 1990. De acuerdo con Manuel Osorio, para definir a los poetas jóvenes del período se deben tener en cuenta la edad y las carreras universitarias: "La edad promedio de estos narradores y poetas es de 30 años. Digno de mención resulta, por otra parte, el bagaje académico que casi todos ellos evidencian". La importancia del contexto histórico es igualmente un factor relevante: "Es claro que texto y contexto son, pues, la plataforma convergente de cada proyecto creativo" (1985 7-8). A propósito de los poetas jóvenes que irrumpieron a finales de los '80 y comienzos de los '90, Julián Gutiérrez señala:

Entre las características generales que permiten identificar esta promoción, destaca su emergencia en una época de profunda crisis sociopolítica […]. Se trata de escritores que, tras haber llegado tarde a la épica utópica de los sesenta, tienen que asumir la experiencia de ser testigos de un periodo de devastación y tristeza, en un territorio cercado por una política que, en lo cultural, se orientó al exterminio de cualquier proyecto crítico. Una suerte de generación perdida que, según la crítica establecida, anuncia con rudeza una poesía posutópica definitiva, la conformación de una idea de cuerpo promocional más o menos específico al interior de la tradición poética chilena (2016 10).

Los poetas que pertenecen a esta promoción quedan profundamente marcados por la dictadura. Francisca Lange Valdés en su antología Diecinueve (Poetas chilenos de los noventa): "Tres circunstancias tienen en común la mayoría de los autores reunidos en este libro: ser chileno(a)s, haber vivido su infancia y parte de su adolescencia durante la dictadura militar y haber publicado su primer libro durante la década del noventa" (2006 11). Los autores allí reunidos nacieron entre 1967 y 1975, y publican sus primeros poemarios entre 1987 y 2000. Esta promoción, cuyos poetas son llamados comúnmente "Los náufragos", como recuerda Javier Bello (2011 25), concede un lugar importante al trabajo

lingüístico y se aleja de una escritura de las contingencias históricas. Por su parte, Magda Sepúlveda (2010) menciona “la poesía escrita por quienes comenzaron a publicar en los noventa”, citando a varios nombres (Javier Bello, Matías Ayala, Andrés Anwandter, Germán Carrasco, Verónica Jiménez, Jaime Huenún, Alejandro Zambra, Armando Roa, Alejandra del Río, Marcelo Novoa, Kurt Folch, Rafael Rubio, Antonia Torres[4]) y deplora que no hayan

sido inscritos o discutidos suficientemente por la crítica literaria nacional, a pesar de haber obtenido importantes galardones como el Premio Pablo Neruda, dado a un poeta menor de cuarenta años y que fue otorgado a Germán Carrasco el 2005, a Javier Bello el 2007 y a Rafael Rubio el 2008 […] Sin embargo, estos estímulos no han coincidido con el estudio crítico de sus poemarios (80).

En este panorama conviene recordar los esfuerzos realizados por la propia Magda Sepúlveda parar analizar y difundir la producción de estos poetas con su ensayo de 2013, o los de Paula Miranda con la organización del evento “Chile mira a sus poetas” (2009), y la edición del libro homónimo (2011). También a los ya citados antólogos Francisco Véjar y Francisca Lange Valdés, sin olvidar Cantares de Raúl Zurita, siendo esta un excelente puente entre la generación del ‘90 y los poetas que irrumpen a comienzos de siglo.

A partir de este breve recorrido, necesario para entender la emergencia de los poetas del siglo XXI, podré interesarme por la singularidad de las prácticas poéticas de estos, pero sin proceder a un estudio comparatista con las promociones que les precedieron porque esta tarea superaría con creces este proyecto.

¿“Generaciones” de poetas chilenos jóvenes del siglo XXI?

Como es imaginable, el estudio de la producción poética de los jóvenes de hoy es un trabajo complejo. No solo por la constante aparición de poemarios a veces de difícil acceso, sino que además por la ausencia casi total de estudios detallados sobre esta, lo cual impide el distanciamiento necesario para saber si los poetas forman parte de un grupo, una escuela, una “generación”. La fugacidad del concepto y la sustitución de una generación por otra —en el caso que nos interesa aquí, de una generación literaria-poética— constituyen otro escollo. Para Ortega y Gasset “toda generación tiene una dimensión en el tiempo histórico, es decir, en la melodía de las generaciones humanas” y dice “que tiene también una dimensión en el espacio. En cada fecha el círculo de convivencia humana es más o menos amplio” (1951 38). Me parecería interesante preguntarme en qué medida los poetas chilenos jóvenes de hoy se constituyen en generaciones poéticas, qué “dimensión histórica” y qué “dimensión en el espacio” se deben considerar para analizarlos. ¿Están tan representados los poetas de la provincia como los de la capital? ¿Corresponderían los comienzos del siglo XXI a la “dimensión del tiempo histórico” mencionada por Ortega y Gasset, período que sería el punto de partida de una generación poética, o bien otros elementos inherentes al “tiempo histórico” se deberían considerar? Además, cierta flexibilidad es necesaria cuando se trata de clasificar en generaciones históricas y promociones literarias a los poetas jóvenes. En efecto, si uno se fija en las promociones poéticas chilenas jóvenes de estos inicios del siglo XXI, entiende que los poetas Pablo Paredes y Diego Ramírez (nacidos en 1982) no pertenecen a la misma generación histórica que Héctor Hernández Montecinos y Paula Ilabaca (nacidos en 1979), aunque los cuatro son miembros de los “Novísimos”, pero sí se integrarían a una misma promoción poética.

No obstante, considero que los poetas chilenos de comienzos del siglo XXI nacieron dentro de dos generaciones históricas distintas, habiendo empezado su producción en el presente siglo. Los “Novísimos” pertenecerían a la llamada “Generación X”, generación histórica compuesta de individuos “nacidos entre 1964 y 1979” según Rocío González (2011 69). Esta generación X es la iniciadora de la revolución digital, la cual se verá acentuada por la generación siguiente, la Generación Y, integrada por jóvenes nacidos entre los años 1980 y

2000, conocidos también como “Generación Einstein”, “Generación del Milenio” o “Generación Net” (72). Tal es el caso de ciertos poetas “novísimos” pero también de los poetas de la antología Halo cuyos miembros nacieron en los años 1990. La pluralidad de nombres para designar esta generación histórica es representativa de sus rasgos distintivos, entre otros, la importancia del elemento digital y su desarrollo a inicios del siglo XX. Para sintetizar, los “Novísimos” formarían parte de las generaciones históricas X e Y, también de la generación literaria de los años 2000-2001, mientras que los poetas de Halo pertenecerían a la generación histórica Y o Z y a une promoción literaria que podríamos calificar de generación de 2014, fecha de la publicación de la antología Halo. Ocurre lo mismo para los poetas exteriores a ambos grupos, pero nacidos en la misma época y que empezaron su carrera literaria paralelamente a ellos. Existiría así, dentro de una “comunidad literaria”, y tomando en consideración lo señalado por Denis Saint-Amand, una pluralidad de voces y grupos relativamente estructurados, “colectivos más o menos federados e identificables como tales en una nebulosa de actores que comparten una gran preocupación común: la literatura, teniendo intereses y objetivos distintos” (2015 s/p.).

Tales consideraciones me parecen adecuadas a la hora de analizar a los poetas chilenos jóvenes de hoy pues, dentro de la “comunidad” de los poetas jóvenes, se encuentra en efecto una “nebulosa de actores”, dividida en varias “comunidades” a veces dispares, aspectos que, por lo demás, ya habían sido mencionados por José Juan Arrom cuando se refería a la dificultad para establecer con precisión los grupos generacionales y el surgimiento de “generaciones aisladas”, pues “tanto que el esquema sigue sin definirse, las generaciones proliferan sin orden ni concierto” (61 6). Todo esto confirmaría la existencia de subgrupos dentro de las generaciones —consideración válida por lo que atañe a las generaciones literarias— y la ausencia de definición clara y precisa a este respecto. Para este trabajo, la pregunta que se plantea es si sería entonces pertinente clasificar, en una generación poética común, a los “Novísimos” y a los poetas que, aunque exteriores a ese grupo, emergieron al mismo tiempo que ellos, para luego elaborar subcategorías que correspondieran a grupos generacionales. Recordando lo señalado por Cedomil Goić, esto me llevaría a poner de realce “los rasgos comunes dentro de cada generación” cuya comparación permite tejer lazos entre los miembros que la componen (250).

“Evento fundador”, emergencia y reconocimiento

Olivier Galland, al referirse al concepto de generación, retomando esta terminología empleada por historiadores, evoca el llamado “evento fundador”, el que permitiría a una generación forjarse una identidad, al mismo tiempo que se apropian de su tiempo, se asumen en cuanto contemporáneos y se hacen de una memoria colectiva; además “La potencia del evento fundador es primordial para constituir un verdadero sentimiento de contemporaneidad […]. Hay una aceleración de la producción generacional en período de trastorno histórico” (2009 106).

Esta es una noción de la que me puedo valer para fijar el surgimiento de las generaciones poéticas que se estudian aquí, ya que la edad no sería el único criterio válido, pues el contexto político e histórico ocuparía un lugar relevante. Los “eventos fundadores” y el compromiso político-social harían de la creación de los poetas chilenos jóvenes actuales una poesía anclada en un contexto marcado por un “trastorno histórico”, que vería surgir en Chile a poetas nuevos, los cuales serían, para emplear la expresión de Martín Hopenhayn, “jóvenes […] portadores del cambio” (2005 136).

Sin embargo, surge una pregunta: por lo que se refiere a la poesía de autores jóvenes, ¿no sería el “evento fundador” que los originaría algo más que un “trastorno histórico”? ¿No se podrían considerar otros tipos de “trastornos”, tales como el progreso tecnológico, un profundo cambio de modalidad de escritura, de difusión o de soporte? De hecho, la juventud de estos autores respondería a lo señalado por Carles Feixa para quien “las culturas juveniles más visibles tienen una clara identidad generacional, que sintetiza de manera espectacular el contexto histórico que las vio nacer” (1999 89). Una vez más, la pertenencia a una época, marcada por un evento fundador y un trastorno histórico, se confirma y parece íntimamente vinculada tanto con las definiciones de “juventud” como de “generación”.

La participación en talleres de creación poética, que constituiría, para mí, un “evento fundador” —aunque los poetas que pasen por ellos no siempre tengan una continuidad de producción a través de libros—, es frecuente entre los poetas

novísimos y miembros de Halo, así como entre los poetas exteriores a ambos grupos. Eso confirma lo precisado por Raúl Zurita, quien, junto con destacar la multiplicación de los talleres de poesía, dice que sus participantes "continúan de una u otra forma con un ritual que, desde los antiguos bailes totémicos, las catacumbas o la más humilde y modesta de las capillas de hoy, significan una adoración y una entrega: prestar su voz para que sea ocupado por la voz de un o una otra" (2000 11).

Para Zurita, estos talleres significan complicidad, intercambios y colaboración. A este respecto, ¿cómo se realizan estos intercambios en los talleres donde se forman los poetas jóvenes? Daré más informaciones sobre las características de estos espacios de formación y creación; también veremos que los "eventos fundadores" son plurales, pues la presencia de creadores jóvenes en antologías de poesía puede, a su vez, constituir uno de estos eventos.

En concomitancia con lo anterior, me parece necesario recordar que Jacques Dubois, se refirió a las cuatro instancias que juegan un rol preponderante en cuanto al paso de la emergencia a la institucionalización del escritor: "1° el salón o la revista soportan la emergencia; 2° la crítica trae el reconocimiento; 3° la academia (bajo cualquier forma) origina, por sus premios o sus cooptaciones, la consagración; 4° la escuela, con sus programas y sus manuales, integra definitivamente a la institución y garantiza la conservación" (1978 87).

Se podría decir entonces que la emergencia de los poetas chilenos del siglo XXI vinculada con un "evento fundador", se concreta de varias maneras y en particular por la presencia en antologías o por la participación en talleres de escritura. Por su parte, el reconocimiento se manifiesta por comentarios elogiosos de poetas reconocidos que reemplazan la escasa crítica referida a estos jóvenes poetas, mientras que la consagración, procede de la obtención de premios. Sobre estos aspectos Bernard Lahire escribe que uno de los efectos destacados del reconocimiento literario "es su capacidad para multiplicar por diez la energía y el compromiso con el juego literario del o de la que se beneficia de ello dándole, al menos por un tiempo, la seguridad de su pertenencia a la comunidad de los escritores y, cuando el reconocimiento es alto, la seguridad de formar parte de un club restringido y prestigioso" (2006 188).

Este reconocimiento se convierte entonces en motor para los poetas jóvenes que se insertan en una "comunidad" o un "club", los cuales corresponderían a una "generación", una promoción, un grupo generacional o una "unidad de

generación”, la que definiré más adelante. Para el caso chileno, el reconocimiento viene asociado a la obtención de premios y distinciones, entregados por instituciones oficiales en la mayoría de los casos. Un ejemplo ilustrativo es el funcionamiento del taller y el otorgamiento del premio Pablo Neruda de Poesía Joven, y cuyos participantes becarios y ganadores son también publicados en antologías editadas por la Fundación Pablo Neruda, que confirman su objetivo de valorar la producción de voces nuevas y promisorias. En ellas aparecen textos de autores en plena evolución, con diferentes estéticas y estrategias de escritura, que constituyen “más una tribu que una generación”, escritos en un contexto en el que la poesía ocupa un lugar más que secundario, donde editar es difícil, la circulación y difusión es problemática y el número de lectores reducido (Pinos, 2014 95-97).

Entre los premios sobresale el premio Pablo Neruda de Poesía Joven: se recompensa a un poeta no mayor de 40 años desde 1988 (Quezada, 2006 9-17). Otras distinciones destacadas son el “Premio Municipal de Poesía” de la ciudad de Santiago, el también premio municipal “Juegos Literarios Gabriela Mistral” que se divide en dos categorías (“adulto” y “juvenil”, y esta última categoría concierne a los candidatos que tienen entre 14 y 25 años), el “Premio Roberto Bolaño a la Creación Literaria Joven”, categoría poesía, creado en 2006 y entregado por el Consejo Nacional de la Cultura en Arica. Por último, el Premio Eduardo Anguita, entregado en Linares, va destinado a los poetas chilenos mayores de dieciocho años.

Poetas jóvenes y editoriales independientes

Un fenómeno que ha caracterizado el mundo cultural chileno de las últimas décadas es el florecimiento de las editoriales independientes, un sector situado, como dice Constanza Symmes Coll en el "polo de producción restringida" y configurado por "estructuras editoriales pequeñas y medianas, que […] se definen bajo la noción de 'independencia' principalmente respecto a los grandes grupos editoriales, a su financiamiento, a la capacidad de decidir sobre los géneros a publicar y a los contenidos que se ponen en circulación" (2015 s/p.). ¿Cómo valorizan la producción de los poetas jóvenes y cuáles son sus objetivos?

Esta "independencia" es sinónimo de libertad puesto que las pequeñas editoriales pueden elegir a sus autores tras un "flechazo" sin descuidar pese a todo la calidad de escritura de estos, y pueden optar, incluso en su mayoría, por la publicación de narradores y poetas noveles. De hecho, muchas de ellas "nacieron como respuesta a la insuficiencia de espacios de publicación para escritores jóvenes y emergentes", y aunque la poesía tiene muy bajos niveles de ventas, ellas intentan encontrar un cierto equilibrio al combinarla con "la publicación de géneros más 'seguros'" (Fuentes, 2015 63). "Nunca antes en la historia de nuestro país han existido tantos editores y editoriales que estén publicando libros. […] Se trata de jóvenes escritores, en su mayoría, que han decidido abrir su propia editorial" afirmaba Vivian Lavín (2005, s/p.), y este dinamismo editorial ha sido benéfico para los escritores emergentes que tienen ahí la oportunidad de darse a conocer y de difundir sus creaciones.

No siempre ha sido así porque, como recuerda Jaime Pinos, a fines de los '90 "las editoriales existentes no demostraban el menor interés por el trabajo mayoritario de la nueva promoción de escritores. […] La poesía joven, en tanto, como ya es tradicional en este país de poetas, continuaba publicándose en la indefensión y la pobreza […] de la autoedición" y añade, aludiendo al sello La calabaza del diablo, que la aparición de editoriales independientes fue fundamental pues "a medida que el proyecto fue difundiéndose y los primeros libros editados fueron circulando, nos encontramos con otros escritores jóvenes que compartían con nosotros varias cosas". Teniendo presente esta idea de solidaridad y de complicidad Pinos hace hincapié en que la difusión de la poesía

resultaba complicada dado que la "vocación literaria" de los editores" había sido reemplazada, en la mayoría de los casos por la mercadotecnia" (22-23). Por su parte, Gladys González, desde una perspectiva más general, considera que las editoriales independientes tienen como misión "el rescate de nuevas lecturas y ampliar la mirada editorial dando acceso a la publicación de obras de escritores que no sean parte de una élite construida sobre puntos geográficos o deformaciones profesionales de espectáculo" (2012 5).

Así, estas editoriales alternativas, muchas de las cuales nacen a comienzos de este siglo, asumiendo riesgos, alejadas de la noción de beneficio financiero, se plantean, entre otros objetivos, el de poner de relieve a poetas jóvenes a través de publicaciones cuidadas y de calidad. Cabe señalar que se trata de un fenómeno que no solo se desarrolla en Santiago. Aquí se puede citar el caso de Ediciones Etcétera, de Concepción, que hizo su aparición en 1984 y cuyo director, Tulio Mendoza Belio, escribe en su blog que "la idea era dar la posibilidad de publicar en ediciones artesanales, a bajo costo y con una diagramación digna, las obras de los escritores de la región que, como se sabe, no tenían otra forma de hacerlo" (Blog). Calidad de la publicación, formato artesanal, anclaje regional, voluntad de darles una visibilidad a los poetas jóvenes son la meta principal de esta editorial que permite por ejemplo a Jorge Cid, poeta oriundo de Concepción, de difundir su producción a través de la antología Voz de jaguar, vuelo de cóndor, pero también de Pablo Lacroix que publica Der Golem en 2011 en esta editorial provinciana.

Estas editoriales independientes han publicado varios de los libros de los autores jóvenes que figuran en este libro, tal como sucede con la editorial Pez Espiral, dirigida por Daniel Madrid, también dedicada a los libros-objetos, y que publicó, por ejemplo, Cul de sac (2016) de Ernesto González Barnert. Lo mismo ocurre con Ajiaco, nacida en 2011, la que posee un catálogo importante de autores chilenos confirmados (Thomas Harris, Lila Calderón) así como de poetas jóvenes reconocidos (Ernesto González y Felipe Ruiz) y que publicó, por ejemplo, Fractal (2016) de Pablo Lacroix, Paralogismos de la sombra sin mundo (2014) de Fabián Burgos y Viewmaster (2016) de Gastón Carrasco Aguilar. También abierta, militante y rebelde, apostando por voces nuevas y talentosas, es Cinosargo, creada en 2003 y dirigida por Daniel Rojas Pachas, con vocación internacional y que publicó Y la sangre circulaba en su carne como un río de leche (2013) de Paula Ilabaca o El ojo del lagarto (2015) de Vicente Rivera. Se puede mencionar también el sello Libros del Perro Negro, que surge en 2009, bajo la iniciativa de Elías Hienam, cuyas publicaciones pueden ser también del

tipo fanzine, y que edita, por ejemplo, Dios es el Yotro (2010) de Alejandra del Río, Río herido de Daniela Catrileo (2013), junto con libros del propio Hienam, tales como Miga (2013), Capitulaciones y huidas para guerras, fiestas y jardines del futuro (2015), Cuncuna (2016).

Siempre en este contexto, cabe destacar además la labor realizada por Ripio Ediciones, creada en 2006, con la idea de proponer un espacio tendiente a asegurar la edición y circulación de textos de poesía, en particular de autores jóvenes o emergentes, junto a la integración del trabajo de artistas visuales en las obras y donde se publicaron libros como Caligari (2010) de Raúl Hernández o Zapping (2014) de Andrés Urzúa de la Sotta. A ella se puede agregar Ediciones Alarido, cuya denominación es ya un programa, en la que se publica Christi (2016) de Javier Ossandón (1990), a quien podemos considerar como representativo de la imagen del joven poeta y sus fases de emergencia y reconocimiento, pues fue becario de la Fundación Pablo Neruda (2012), participó en los talleres Balmaceda Arte Joven (2007-2011), en el Seminario Nueva Poesía Chilena (2014) y fue incluido en la antología Parias, poetas y borrachos: antología poética y contracultural, (2016), entre otras.

Finalmente se puede indicar que algunos poetas emergentes del siglo XXI publican igualmente en editoriales independientes de mayor prestigio y de renombre, como Cuarto Propio, fundada por Marisol Vera, que, desde 1984, difunde textos literarios y estudios críticos. El primer poemario de Víctor Munita Fritis, Pensión completa y otros poemas, se publica ahí en 2008.

Como las evocadas, hay numerosas otras editoriales independientes chilenas que se han propuesto la misión de descubrir, dar a conocer, valorar y promover las voces de poetas jóvenes emergentes o ya confirmados, sin olvidar que los poetas Héctor Hernández, Paula Ilabaca y Diego Ramírez también crearon sus editoriales, a las cuales me referiré más adelante.

Los “Novísimos”

Entre los poetas cuyos primeros textos se publican en el siglo XXI, quisiera evocar más detenidamente ahora a los “Novísimos”[5], o “generación “Novísima”, bautizada así el 2001 por Alejandra Costamagna, en una entrevista a Hernández (Guerrero, 2014 E12), que designa al grupo aparecido a finales de los años 1990 y constituido por poetas nacidos entre 1975 y 1989. Héctor Hernández Montecinos, miembro de los “Novísimos”, los retrata así:

Los y las jóvenes poetas que presento son mayormente inéditos, no pertenecen a ningún circuito de influencias, no aparecen en las antologías oficiales, leen sus textos en bares o pequeños centros culturales, no quieren hacerse famosos ni ricos (en poesía, nadie con un dedo de frente). Ellos y ellas escriben desde la desobediencia de sus quehaceres hogareños, estudiantiles, familiares y hasta juveniles. Y a pesar de todo siguen con la palabra como resistencia e intervención. Su poesía es arriesgada, da cuenta de una contingencia personal, no temen a escribir. Su dolor se convierte en ironía y su rabia en belleza (2017 103).

Esta definición hace hincapié no solo en la edad joven de estos creadores, sino también en el marco en que producen —marginalidad y publicaciones alternativas—, así como en los rasgos formales, estilísticos y temáticos de la escritura de ellos tales como la poesía en tanto que resistencia, la presencia de lo íntimo, la escritura del dolor, el recurso de la ironía y el esmero en cuidar su creación.

En este sentido, es preciso recordar lo que señalaba Gérard Mauger sobre la constitución de colectivos políticos por la juventud, afirmaciones que se podrían ensanchar a la formación de promociones, colectivos, grupos poéticos guiados por valores compartidos:

Así, cuando la “juventud” se manifiesta en el escenario político como clase de edad en lucha, colectivo provisto de un nombre, de una organización, de un portavoz, de consignas, de sistemas de representaciones y de valores, se trata de estudiar las diferentes formas del trabajo simbólico de unificación y de representación de la juventud en algún dominio, alguna clase o a escala del espacio social entero, de analizar las condiciones sociales y políticas que están en el origen de la formación de un grupo inicial, los mecanismos de agregación a dicho grupo, el trabajo de agrupación, de inclusión y de exclusión (2015 106).

Asimismo, el grupo de los “Novísimos” se provee de un nombre y de portavoces autoproclamados, efectúa un “trabajo de agrupación, de inclusión y de exclusión” de poetas pertenecientes a este mismo grupo y se constituye a partir de valores, de “consignas” y de la participación en eventos comunes sobre los cuales volveremos cuando hablemos del grupo Halo.

Los autores que forman parte de este grupo promocional —por lo menos al principio— según la lista proporcionada por Hernández, quien pertenece a este mismo grupo, son Ignacio Briones (1975), Rodrigo Gómez (1975), Pablo Karvayal (1975), Pedro Montealegre (1975), Max del Solar (1978), Ernesto González Barnert (1978), Eduardo Barahona (1979), Nicolás Cornejo (1979), Carolina Díaz (1979), Pedro Díaz (1979), Arnaldo Donoso (1979), Paula Ilabaca (1979), Rodrigo Olavarría (1979), Felipe Ruiz (1979), Manuel Valencia (1979), Alonso Venegas (1979), Alexis Donoso (1980), David Romero (1980), Marcela Saldaño (1981), Gladys González (1981), Diego Ramírez (1982), Pablo Paredes (1982), Gregorio Fontén, (1982), Eduardo Fariña (1982), Gregorio Alayón (1983), Úrsula Starke (1983), Nicolás Barría (1989) (103-106). Los criterios seleccionados para elaborar esta lista son, por una parte, el encuentro de estos poetas en el marco de sus estudios universitarios, por otra parte, su procedencia geográfica (provincia y Santiago) y, por último, la participación de numerosos de ellos en los talleres de creación poética de Balmaceda 1215.

Veremos, sin embargo, que de ellos, solo cinco van a ocupar un lugar preponderante, enmascarando la producción de los demás; se trata de Héctor Hernández Montecinos, Paula Ilabaca, Diego Ramírez, Pablo Paredes y Gladys González. Los “Novísimos” empiezan a escribir y publicar siendo bastante jóvenes. Héctor Hernández, por ejemplo, publica sus primeros poemas en 2001, mientras que Completa, primer poemario de Paula Ilabaca Núñez, sale en 2003,

Frío en la noche latina de Pablo Paredes en 2004 como Gran avenida de Gladys González y Tristes bastardos de Diego Ramírez Gajardo.

Como indica Héctor Hernández, fue una suerte de asociación de camaradería, en lucha contra la exclusión y los prejuicios. Pero este grupo de amigos se fue disgregando con el paso del tiempo, algunos “se fueron, otros recularon de la idea de lo que fue la novísima, pero de todo eso queda algo más que fundamental y es haber mirado hacia delante, haber podido darle la mano a los pingüinos, a los pokemones, a los chicos que van a la blondie o se maquillan, o se sienten despreciados por sus pares” (Pinos, 2008 s/p).

De modo que hoy solo algunos nombres de aquella lista perviven y numerosos poetas que integraron el grupo dejaron o redujeron drásticamente sus actividades poéticas. Es el caso de Max del Solar, autor de Las Químicas Orquestas (2002), cuya producción fue calificada por Pedro Montealegre como “propuesta fresca dentro del panorama de lo que se llama poesía joven chilena, en sus debates, en sus discusiones, en sus pugnas por hacerse hueco en el canon nacional”, una joven voz distinta, caracterizada por “la mezcla de elementos de discursos estéticos disímiles: surrealismo, barroco, realismo sucio, y la ‘entonación’, por decirlo así, arrebatada, alterada, de un sujeto” constituye “un contrapeso estético frente a otros discursos” (2005 s/p). Por su parte, Eduardo Barahona publicó los poemarios Fábulas del emigrante (2005) y la ojiva (2008) y fue incluido en las antologías Desencanto personal (2004) y La Gran Capital (2006). Sobre el primer libro, Héctor Hernández destaca la movilidad de la escritura y la renovación literaria y señala que la mirada poética de autor “es un caos en el orden, es decir un discurso-ojo trizado desde la página que se pregunta por las crónicas de un viaje desde ninguna parte, cuando irse es venir llegando y cuando el poema se convierte en algo que ya ha sucedido” y añade que se trata de “un testimonio único de una nueva sensibilidad que se abre paso derribando estereotipos, estructuras monolíticas y dominancia”(2005 contraportada). Citemos también a Arnaldo Enrique Donoso, quien publica el poemario Aproximación a la situación anómala y oblicua del lenguaje (2004), del cual brotan innovaciones formales y visuales, con una reflexión sobre el lenguaje, tachado y retrabajado. Conviene destacar, por último, el primer poemario de Nicolás Barría, publicado a sus catorce años, Las dos mitades del sol (2003), obra en la que el trabajo formal y el juego con el lector ocupan un lugar importante y sobre el que Mario Rodríguez Fernández destaca, como una de las características de su escritura “la ironía, que no es amarga ni descreída, sino risueña, humorística, donde el amor por las cosas, la vida y la poesía suaviza la

aridez del mundo, algo así como humor/amor o umor/hamor”(2003 155).

Los poetas de la antología Halo

En 2014 aparecen voces nuevas en la antología Halo. 19 poetas nacidos en los 90. El recopilador señala, dirigiéndose al lector, que no se trata de una antología de poetas jóvenes sino de "poetas menores que usted", y que pretende ser sobre todo una "cartografía de lecturas, no de escrituras, que incite al diálogo, la recuperación y ciertamente resucite nuevas polémicas, diatribas y recriminaciones que hacen por lo general que este tipo de libros sobrevivan y de paso que la poesía tenga un lugar en el ruido ensordecedor del campo cultural" (2014 28).

Cuando Hernández habla de "poetas menores que usted", está insistiendo en el hecho de que no todos son menores de edad cuando se publica el volumen, lo que no significa que sean poetas de poca importancia, tanto más cuanto que espera cierta longevidad para estos autores y espera que estos nombres de poetas jóvenes pasen a la posteridad. Hay un deseo de difundir las primeras creaciones de estos poetas nacidos en los años 1990 y de contribuir a su reconocimiento, pero Hernández rechaza la denominación de "poeta joven", prefiriendo realzar la diversidad y la pluralidad de esas escrituras que caracterizan la producción de los actuales poetas chilenos emergentes. Si recordamos lo indicado por López de Abiada en relación con los variados objetivos de una antología, a saber, "para caracterizar el modo de creación de uno o varios autores, de una escuela determinada, de una dirección literaria o de una época, para ofrecer una sinopsis o vista de conjunto de un género, para ilustrar con ejemplos temas concretos o teorías determinadas, etc." (1998 656), se puede decir que, en el caso de Halo, esta selección es representativa de la "dirección literaria de una época", de la pluralidad de voces (se trata de diecinueve poetas emergentes) y de la riqueza de la producción poética de este grupo surgido, de hecho, en 2014. Si ese año representa el punto de partida del grupo de poetas de Halo, puede también considerarse que da origen a una generación literaria que va más allá de los diecinueve nombres presentes en el libro. En efecto, numerosos poetas no aparecen en ella y, siendo de una generación histórica idéntica, merecen igualmente que uno se interese por su creación que comienza aproximadamente en el mismo período.

Los poetas de Halo son Matías Tolchinsky (1990), Daniel Olcay Jeneral (1990), Julieta Moreno (1990), Maximiliano Andrade (1990), Alexander Correa (1991), Fernanda Martínez Varela (1991), Benjamín Villalobos Baranda (1991), Nicolás Meneses (1992), Ronald Bahamondes Álvarez (1992), Roberto Ibáñez Ricóuz (1993), Cristofer Vargas Cayul (1993), Claudia Maliqueo Lagos (1994), Francisca Vidal Gajardo (1994), Pablo Apablaza Azócar (1995), Catalina Ríos Muñoz (1995), Pablo Lara Buizú (1995), Yerko Ostap (1996), Aukán Martínez Kramm (1996), Daniel Medina Lillo (1996). Héctor Hernández, quien alude a la flexibilidad de la noción de poeta joven —"en España un poeta joven puede tener aún cuarenta años, o en México treinta y cinco"—, destaca que su antología se inicia con un muchacho de dieciocho años. "Varios de estos poetas los conocí en talleres que impartí o lecturas donde los pude escuchar. […] Son casi todos inéditos y comienzan a participar en recitales literarios o publicaciones en internet" (2014 30).

Nacidos en los años 1990, aunque en gran parte inéditos hasta su aparición en la antología, algunos ya habían publicado poemarios, otros lo hicieron a partir de esa fecha, conociendo así reconocimientos y avances en sus carreras literarias. Paradigmática es la situación de Pablo Lara Buizú quien publicó su primer libro a los 10 años, Buscando el sol (2005), luego Camino a la luz (2007), Catarsis (2010) y posteriormente Volando raso (2013). A él se pueden añadir los nombres de Daniel Olcay Jeneral cuyo Asfalto se publica en 2013, Ronald Bahamondes con Devenir princesa (2014), Fernanda Martínez Varela y sus poemarios La Sagrada Familia (2015) y El Génesis (2019), Maximiliano Andrade con Bonzo (2016), Benjamín Villalobos con Aparición de los ello (2017) y Roberto Ibáñez con Tres historias (2021).

Algunos poetas de Halo llamaron la atención de poetas de renombre. En su presentación del poemario La Sagrada Familia de Fernanda Martínez Varela en noviembre de 2015, Raúl Zurita destaca la libertad y el rigor formal de la escritura, la mezcla entre prosa y poesía, y la estructura sólida de este poemario, lo que presagia un recorrido duradero de la autora en el campo poético chileno; se trata de "una escritura que es entrecortada y fluida a la vez, con una prosa que esquiva la unidad del verso pero que separa con mayúscula, hay toda una indagación formal, un encuentro con una forma de decir", e insiste Zurita en la "materialidad de la escritura, que juega frente a un vacío y frente a una plenitud, frente a una coerción y a una liberación, frente a un estar atado y a una libertad", señalando que es el "libro de una niña, una adolescente, una mujer. Son todas las voces de una pulsión que no tiene forma ni nombre y que, sin embargo, recorre

desde la primera hasta la última página de este libro inquietante, fuerte y finalmente magnífico" (2015 s/p.). Por su parte, Ernesto González Barnert, poeta novísimo y responsable del espacio Estravagario, en una reseña sobre Bonzo (2016) de Maximiliano Andrade, califica el libro de "espejo de un proceso de lenguaje en llamas, cuyos efectos operan simultáneamente en muchos aspectos sobre el lector que es empujado a la fuerza a una sensación finalmente de sobrevivencia y culpa y vaciamiento tras el fuego y su mensaje hecho cenizas" (s/p.), y se refiere a la fuerza del lenguaje de este primer libro del poeta emergente. De modo que las presentaciones de poetas ya consagrados pueden resultar decisivas para el reconocimiento de los jóvenes escritores, como lo detallaré más adelante.

Otros grupos poéticos y poetas jóvenes emergentes

Si consideramos a los poetas "Novísimos" como pertenecientes a una generación poética y a los de Halo a otra, eso significa que los poetas de la misma edad, pero que no figuran en ninguna de ellas, constituirían un grupo generacional paralelo. Los poetas jóvenes, a los que se podría incluir dentro de estas dos generaciones o promociones poéticas, constituirían "cohortes" o sea grupos de "personas nacidas en el mismo intervalo de tiempo y que envejecen juntas", según la definición de Norman B. Ryder, quien además recuerda lo establecido por Richard y Margaret Braungart, para quienes "una cohorte constituye una categoría social 'en sí', mientras que una generación constituye un grupo social o político que actúa 'para sí'. Y es en las experiencias vividas por las cohortes donde se forman las generaciones" (1965 844). Así, si se aplica este concepto histórico, filosófico y sociológico al caso de los autores chilenos jóvenes del siglo XXI, se constata que varias "cohortes" de poetas jóvenes constituyen cada una de las dos generaciones contempladas. Asimismo, sería posible interesarse también por los "'efectos de cohorte' que caracterizan la brecha permanente, característica de ciertas cohortes, en relación con la tendencia general expresada por el conjunto de las demás" (Chauvel, 2013 668). Eso me llevará a considerar y definir la diversidad de los discursos poéticos dentro de una misma generación de poetas que producen en el siglo XXI. En efecto, los miembros de una generación literaria o intelectual, como la llama Michel Winock, se pueden caracterizar por una serie de diferencias pues "La identificación de una generación no se reduce a un evento fechador —sea cual sea su amplitud— ni a un conjunto de cohortes demográficas" y "una generación intelectual no se compone solo de gente que siente y piensa lo mismo: divergencias, e incluso oposiciones furiosas pueden atravesarla" (2011 11). Me parece oportuno entonces interrogarme sobre las diferencias entre miembros de las generaciones poéticas chilenas jóvenes: efectivamente, si estos poetas pertenecen a una cohorte de edad idéntica y se insertan en una generación nacida tras eventos fundadores, ciertas diferencias ligadas a sus estudios, sus concepciones literarias, sus prácticas escriturales o su participación en actividades artísticas plurales pueden igualmente influir en su pertenencia generacional.

El concepto de generación, aunque sea práctico, es delicado de manejar, ya que,

como cree el también poeta Felipe Cussen: “El concepto de generación me parece muy pobre y estático, pues se basa en privilegiar la homogeneidad y no las vertientes más inventivas. Lamento que muchos […] lo ocupen, porque suele ser una perfecta excusa para encasillar a otros autores y así no tener que leerlos” (2012 s/p). Tendremos la ocasión de constatar que, entre los poetas chilenos jóvenes de hoy, algunos forman parte de redes organizadas, dan lecturas públicas y se constituyen como grupos o colectivos, mientras que otros más aislados publican sus poemarios fuera de cualquier organización de este tipo; se trata de una diversidad de voces que obliga a la crítica a evitar cualquier clasificación reductora. Si recordamos que Adolfo Prieto hablaba de “conflicto generacional” el que, a su parecer, “materializa, simplemente, la disputa por la imposición o el mantenimiento de gestos, modas o signos convencionales en el ámbito de un grupo profesional o ideológico, una escuela o una capilla artística” (2000 406), podemos entender que dentro de una misma generación literaria o entre generaciones puedan surgir desacuerdos en cuanto a la postura creadora que se debe adoptar. Así, ¿no sería preciso que una generación o promoción literaria, para que se la considere como tal, se caracterice por cierta ósmosis entre sus miembros? De hecho, Ángel Rama escribía que “las distintas obras literarias y los movimientos estéticos deben responder a una estructura interior armónica, con continuidad creadora, con afán de futuro, con vida real que responda a una necesidad de la sociedad en que funcionan” (1960 26). La continuidad y la renovación estéticas, así como la armonía en una generación literaria serían elementos constitutivos importantes, capaces de otorgarle coherencia a una generación. Pero si consideramos que dos generaciones o promociones poéticas ya irrumpieron en el escenario literario chileno de comienzos del siglo XXI —grosso modo, entre 2000/2001-2014 y desde 2014—, también podríamos descubrir la presencia de varias “‘unidades de generación’ opuestas dentro de una misma generación”, de acuerdo con lo que escribe Gérard Mauger, quien recoge las ideas de Marc Bloch y Karl Mannheim (2013 122). Dichas “unidades de generación” equivaldrían a subdivisiones—semejantes a los “efectos de cohorte” citados más arriba— dentro de las dos generaciones poéticas por las concepciones estéticas distintas o la ausencia de lazos amistosos; confirmarían que los poetas jóvenes no incluidos en el grupo de los “Novísimos” ni en el de Halo pertenecerían sin embargo a las mismas generaciones poéticas que estos, pero propondrían discursos poéticos diferentes. Teniendo en cuenta lo señalado por Winock —“todo lo que expresa la generación naciente tiene puntos en común a pesar de las guerras de clanes” (12)—, los miembros de estas generaciones literarias, artísticas, intelectuales oscilarían entonces entre “puntos en común” y “guerras de clanes” que parecen definirlos intrínsecamente y serían

aptos para la formación de “unidades de generación”, enriqueciendo de esta manera las propuestas estético-poéticas de estos comienzos de siglo.

Estos poetas exteriores a los grupos de los “Novísimos” y de Halo efectúan a veces un trabajo de “agrupación” a través de colectivos poéticos o se encuentran en lecturas organizadas, mientras que el proceso de “inclusión” —según la terminología de Mauger— lo realizan antologistas, quienes los reúnen en una obra o un número de revista centrado en poetas jóvenes sin atribuir, pese a todo, un nombre a estos grupos de autores. Resulta difícil determinar con precisión el número de grupos generacionales de poetas y la cantidad de poetas jóvenes emergentes que no pertenezcan a los “Novísimos” y a los autores de Halo: sus perfiles son distintos y el hecho de no pertenecer a ambos grupos no impide a muchos de ellos participar en lecturas públicas o en encuentros poéticos y en talleres de creación literaria, ni verse recompensados por galardones.

Así, entre estos poetas, por un lado, y de manera no exhaustiva, se puede citar a Christián Aedo (1976), Óscar Saavedra Villarroel (1977), Víctor Munita Fritis (1980), Fanny Campos Espinoza (1980), Raúl Hernández (1980), Enrique Winter (1982), Jorge Cid (1986), Pablo Lacroix (1987), los cuales pertenecen a la misma generación literaria que la unidad de generación de los “Novísimos”, dado que sus publicaciones en antologías o revistas y la aparición de sus primeros poemarios tienen lugar antes de la publicación de Halo. Por otro lado, Eugenio Castillo (1983), Gabriela Contreras (1983), Fabián Burgos (1987), Javier Ossandón (1990), Alexis Baros López (1992) son de la misma generación literaria que los poetas de Halo, ya que todos publican a partir de 2014. Todos tienen perfiles eclécticos y son artistas a veces difíciles de clasificar. Las lecturas que efectúan, el apoyo que reciben de sus pares ya confirmados, su formación en talleres de creación poética son rasgos característicos que los acercan a los poetas novísimos y a los de Halo.

Estos “Novísimos”, los poetas de Halo y los poetas independientes de ambos grupos se caracterizarían, a pesar de una posible heterogeneidad, por intereses comunes, facilitando la constitución de grupos o colectivos. Lo veremos más adelante, pero, en la poesía chilena de hoy, esta realidad cobra formas diversas: antologías elaboradas por poetas jóvenes, creación de eventos poéticos que los incluyen (y también a poetas jóvenes latinoamericanos), etc. El vínculo estrecho que une a los poetas novísimos procede de su encuentro en el marco de un taller de creación poética —uno de los “eventos fundadores” ya expuestos—, como recuerda Felipe Ruiz: “Hacia el año 1999, Héctor Hernández, Paula Ilabaca,

Diego Ramírez y Gladys González asistieron a los talleres de Balmaceda 1215, ubicados en esa precisa dirección, a un costado de la Estación Mapocho" (7-8), y a los que me referiré en el próximo capítulo. Este encuentro determinante constituye el cimiento del grupo, aunque todos los miembros no participen en este evento. En cuanto a los poetas de Halo, el vínculo existente sería lo evocado por Hernández Montecinos: "Un interesante movimiento de pliegues [que] se puede construir en su lectura, que se sobrepone a lo lineal, a lo encasillable, a lo cómodo de una idea de antología, de nueva generación, de estilo común", pues estos poetas "hallan una nueva emocionalidad […]. Si la poesía que les precede significó un primer momento de crisis ellos llegan a confirmarla, pero sobre todo a visibilizar un nuevo locus menos territorializado y tal vez sí, más digital, pero no por eso menos real" (2014 30). Las relaciones esenciales que tejieron y preservaron estos autores corresponderían entonces a una voluntad de afirmarse mediante la escritura y de reivindicar su singularidad por la expresión de sentimientos íntimos —que no se deben reducir a un canto amoroso-afectivo—, esa "emocionalidad" de la que habla el antologista.

Clasificar a los jóvenes poetas chilenos del siglo XXI en grupos como los "Novísimos", o incluirlos en determinadas antologías, no es anodino. Adoptan opciones estéticas, establecen relaciones con sus pares, compartiendo sus convicciones y concepciones de su quehacer. Benjamín Barajas, interesado por el caso mexicano, escribe que "la 'experiencia de la generación' está sumamente vinculada a la 'convivencia' porque entre ambos factores intervienen el tiempo y el espacio como acicate de los hechos que acaecen" (2005 49). Al hablar de generación se evocan entonces las interacciones, los contactos, los intercambios entre los miembros que la integran, lo cual se verifica en nuestros poetas. A eso se suma "el lenguaje generacional" (53) constitutivo, en el caso de los poetas emergentes, de quienes pertenecen a una misma generación poética, el que sería una especie de rasgo común que unificaría sus prácticas literarias. Son estos lazos, las eventuales experiencias comunes y las colaboraciones posibles entre los "Novísimos", los autores de Halo u otros poetas miembros de otras unidades de generación poética, los que analizaré más en detalle en las páginas que siguen.

Capítulo 2

Los “Novísimos” y los poetas de Halo: aparición, creaciones, publicaciones

¿Cómo considerar hoy a los poetas que empezaron su carrera literaria a comienzos de los años 2000? ¿Siguen siendo poetas jóvenes? ¿Se les puede calificar así porque no cumplieron todavía los 40 años y/o porque renuevan la práctica poética? Sus actividades se anclan en la contemporaneidad y son una muestra de la necesidad de encontrar nuevos medios y soportes de difusión en un mundo acelerado donde la poesía corre el riesgo de ocupar un lugar cada vez más secundario.

En el prólogo de su antología Cantares. Nuevas voces de la poesía chilena (2004), en la cual selecciona, además de los poetas de los años ‘90, a poetas novísimos, Raúl Zurita destaca la escritura polifacética de los poetas chilenos jóvenes que intentan dar un nuevo soplo a las prácticas poéticas diversificando los discursos líricos. Y escribe: “Los nuevos poetas chilenos nos conciernen porque la poesía ha sido el arte mayor de Chile y su irrupción constituye uno de los hechos más deslumbrantes de la literatura en castellano del siglo XX” (7), subrayando “la amplitud de experiencias, de situaciones y de voces” así como “la multiplicidad de registros” (11). Destaca a algunos de los poetas incluidos allí que se cuentan “entre los más jóvenes, y en medio de una verdadera explosión de nuevos autores, de nuevas formas y de nuevos lenguajes que se produce a partir del 2000”, aludiendo también a “una escritura urgente de hoy, de este momento” (12-13). “Poetas nuevos”, “poemas que emergen”, “los más jóvenes” (15), son los términos elegidos por Zurita para calificar a estos creadores que ofrecen nuevas propuestas estéticas.

Francisco Simon, por su parte, entrega algunas precisiones sobre el grupo de los “Novísimos”, del que forman parte Diego Ramírez, Héctor Hernández Montecinos, Paula Ilabaca, Felipe Ruiz, Gladys González y Pablo Paredes, entre

otros, e indica que a "esos poetas les interesará plasmar su letra en el campo, gestionar su ingreso al canon y, sobre todo, hablar, cristalizar su presencia por medio de una vociferación permanente, que les permita textualizar sus cuestionamientos con respecto al Chile del siglo veintiuno" (2012 205). El trabajo poético de estos autores novísimos se haría entonces a partir de la marginalidad, la rebelión y la subversión, e incluso el grito, anclando con fuerza sus discursos líricos en el siglo XXI. En una entrevista de Valeria Román, Héctor Hernández completa la definición de este grupo de autores:

A comienzos del 2000 apareció un grupo de escrituras con un denominador común: la rabia. Cada una de estas obras estaba lidiando con una rabia en particular. Paula Ilabaca se enfrentaba a los designios culturales de un ser mujer, Diego Ramírez entablaba una lucha contra la violencia del deseo heteronormativo, Pablo Paredes luchaba por una lucha de clases más justa, Felipe Ruiz violentaba los tabús de parentesco y raza, etc. En sí, era la respuesta a las microdictaduras que dejó dispersas la Dictadura Militar en Chile, cosa que la generación del 90 no atendió por desidia y miedo. […] En varias oportunidades he hablado que desde el 2001 estamos viviendo una Hiperdictadura que no es más que la continuación del Golpe de Estado, quizá la "Revolución de Derecha" más "exitosa" que va desde Pinochet a Piñera. La poesía chilena ha estado siempre atenta a los devenires políticos del país, parecieran ser hermanas de una misma tragedia (2013 s/p.).

Lo anterior explica por qué Felipe Ruiz, miembro de esta promoción, escribe que "la poesía novísima se planteó desde la ambigüedad sexual, desde la promiscuidad y la belleza […] de la marginación como una última frontera, como una guerra sin cuartel contra las promesas rotas del proyecto concertacionista" (12). La escritura de la rabia es central en las preocupaciones de los miembros de los "Novísimos": combate, oposición, reivindicaciones serían las palabras clave de la escritura lírica de estos poetas.

“Eventos fundadores”, talleres poéticos y consagración de los “Novísimos”

Los poetas jóvenes hacen su aprendizaje en talleres de escritura —para el caso que nos ocupa, en Chile— y se familiarizan con una escritura a veces difícil de amaestrar. Estos espacios de creación dan origen a una producción literaria, a una vocación y, a veces, a una promoción, generación o “unidad de generación” poética.

Dentro de estos talleres prevalecen tres nociones esenciales, que Réjane Peigny presenta en un artículo consagrado a estos espacios en el mundo francófono: “la de un espacio-tiempo, la de una escritura y la de un compartir, son comunes al conjunto del sector” (2008 19). Por lo que se refiere a los talleres de creación poética en el Chile actual, el espacio-tiempo remite al marco en el cual se desarrollan estos (institución cultural o universidad) y a un período dado (duración temporal de un taller), a la actividad que ahí se realiza (producción escrita y publicación colectiva eventual como resultado de la actividad), y a los intercambios entre animador-poetas jóvenes o incluso entre los mismos poetas, incitados a declamar en las sesiones sus poemas con el fin de “compartir” con los demás.

Bertrand Westphal, quien define la teoría de la emergencia, explica que “ésta permite explicar la ascensión de nuevas literaturas” y que “la emergencia se interesa por todos los focos de producción, sean cuales sean, sea cual sea el lugar dónde se sitúen, mejor dicho: sea cual sea el lugar dónde aparezcan pues todo reside en la espontaneidad” (Fontanille, 2011 7-9). En el caso de los “Novísimos”, los talleres poéticos que permiten descubrir el talento de los miembros de este grupo son “focos de producción” fundadores. Para Héctor Hernández, la asistencia a un taller produjo un azaroso descubrimiento con la palabra poética. En su libro buenas noches luciérnagas, escribe:

El encuentro con la creación así de verdad fue fortuito o mejor dicho gracias a mi amiga Paula Ilabaca, quien me invitó a un taller de poesía y me vi afortunadamente “forzado” a escribir por lo cual ese “yo literario” nació como

un modo de conciencia. Con Paula éramos compañeros en la universidad. Nos sentíamos estafados y decepcionados por la educación tradicional de la literatura. […] Entonces ella me dijo que fuéramos a este taller de poesía en el centro cultural Balmaceda 1215. “Bueno, vamos” le contesté. Estaba a cargo de Sergio Parra. Me preguntó desde cuándo escribía poesía. “No, yo no escribo”, le contesté, “estoy aquí porque acompaño a Paula”. A lo cual respondió “Pues, si te quieres quedar en el taller tienes que escribir poesía, ¡si no te vas!”. Me sentí violentado y con un reto. Entonces ahí escribí poemas (2017 61).

Es un claro ejemplo de cómo para algunos “Novísimos”, la participación en un taller puede ser considerada como un “evento fundador”. El responsable de Balmaceda 1215, el poeta y librero Sergio Parra, explica que “fue la única vez que hice un taller y ahí apareció un grupo de autores jóvenes de los cuales estoy muy contento: Gladys González, Héctor Hernández Montecinos, Paula Ilabaca, Diego Ramírez, Víctor López y Pablo Paredes, entre otros. Después ellos armaron un grupo de poetas (Novísimos)” (2015 s/p.). Importantes poetas participaron en ese “taller regular”, esto es, “una actividad de formación en la que un artista entrega conocimientos básicos de su disciplina a un grupo de alrededor de 20 jóvenes, de entre 15 y 26 años, durante un período aproximado de 3 meses, organizados en 24 sesiones de 2 horas cronológicas cada una” (Campos, 2012 7).

En una entrevista Héctor Hernández señala que allí encontró la “cocina de la creación”:

[…] Estaba lleno de intereses creativos, de gente alucinante […] Yo quería aprender lo crítico, lo que estaba tensionado, debatir sobre el concepto de obra, de libro, de poesía. Y en Balmaceda sucedía eso. Además, yo ya no paraba de escribir, estaba hechizado. Y ahí estaba Marcelo Briones, la Gladys González, la Paula. Todos contra todos y todos con todos, estábamos despiertos y contagiados […] (Tamayo, 2012 52).

Dicho taller constituye pues, según el autor, un espacio de diálogo, de intercambios y de reflexión sobre la obra literaria. Paula Ilabaca, en una

entrevista inédita que tuve con ella, precisa que "a los 19, como te digo, fue importante porque fuimos a un taller de poesía con Sergio Parra. Yo creo que lo presentía que tenía que ser algo vital porque ya iba toda la vida escribiendo, pero en ese momento se tornó importante". Los "Novísimos" se presentan como autores de la ruptura, la provocación y la renovación del lenguaje poético. Este taller en Balmaceda será tan fundamental que el poeta Diego Ramírez explicará que

Creo que ese cierto reconocimiento llegó cuando se rearticuló este discurso de la novísima como generación, en paralelo apareció la antología de Zurita, Cantares, que nos agrupó a casi todos, y donde él pudo leer desde una complicidad el trabajo de algunos de nosotros, y toda una serie de publicaciones, algunas más interesantes que otras, de un grupo de chicos que yo llamaría algo así como la Generación 1215, porque al menos, los autores que yo más respeto desde este discurso generacional, veníamos de esos talleres, de esa lógica gratuita y de un grupo de profesores de los 80' que nos formaron y nos enseñaron a inscribir una poética desde la diferencia (Ruiz 55).

Otra vez, uno se percata de la dificultad para clasificar a estos poetas jóvenes en una generación en especial, dados los matices existentes entre las denominaciones que estos utilizan. Sin embargo, privilegiaré el término de "Novísimos" que parece atestiguado y habitualmente empleado en el mundo literario-poético chileno.

Los "Novísimos" se codean también en el taller de Javier Bello en 2003, como anota Felipe Ruiz:

Los años corrieron entres bares y performance, pero sin notoriedad pública. Eso, hasta que, en el año 2003, Balmaceda 1215 pretende reclutar a lo mejor de su ex alumnado para un proyecto de taller experimental. Se trata de un taller dirigido por Javier Bello —un poeta de la generación del 90— y cuya finalidad es reescribir el Canto General, de Pablo Neruda, en la conmemoración del natalicio del poeta. En él participaron Héctor Hernández, Fanny Campos, Rodrigo Olavarría, Víctor López, Marcela Saldaño y Diego Ramírez (13-14).

Los intercambios que ya habían tenido lugar en el taller de Sergio Parra en Balmaceda 1215 se consolidan en este segundo taller realizado en el mismo centro cultural y desembocan en una publicación sobre la que volveré.

Conviene recordar que las relaciones entre poetas de la generación del ‘90 —algunos de cuyos miembros, como Bello, organizan talleres en los cuales participan los poetas de las generaciones posteriores— y los “Novísimos” no son nada fáciles. Se percibe cierta desconfianza de los primeros con respecto a los más jóvenes y, como señala Patricia González Ríos, “alguna vez Hernández, a principios del 2000, en un afán de polemizar, le declaró la guerra a los poetas de la generación del 90 y del 60, o más bien no los dejó entrar a su fiesta. Fue en un poema del libro [guión]” (2014 s.p). Sobre esto, Pedro Pablo Guerrero recuerda:

Entre los poetas no invitados a la fiesta de Hernández estaban Alejandro Zambra, Armando Roa, Rafael Rubio, Javier Bello, Andrés Anwandter, Jaime Huenún y Germán Carrasco, que a su vez habían figurado en la Antología de la joven poesía chilena (1999), realizada por Francisco Véjar, quien la considera hoy el “acta bautismal” de la generación del 90 […]. “Los traté de literatosos, fomes, sin vida, individualistas, ajenos a temas políticos, incluso a la coyuntura social. Les di como zamba a los pobres —admite Hernández. Pero pensándolo harto ahora, fueron cosas que hablé hace diez años. Quizás en mis juicios me fui en la dura y también por lo mismo en este seminario invité a Javier Bello, Germán Carrasco, Zambra, Juan Cristóbal Romero, Alejandra del Río, como un espacio de discusión sobre lo que se pensó respecto de los 90. Para que ellos también puedan responder, porque al final nadie se hizo cargo frontalmente de esos ataques” (2014 E12).

Así, en un poema de [guión] (2008), construido alrededor de la recurrencia anafórica “Quiero que”, el Yo lírico, refiriéndose a una fiesta organizada en una discoteca, escribe: “Quiero que afuera haya un cartel con los nombres de toda la gente que tiene prohibido entrar a esta maravillosa fiesta. Todos los poetas del 90 y todos los poetas del 60” (2008 116). Se trata de descartar a dos promociones literarias-poéticas importantes, dado que el hablante no desea compartir el

momento festivo evocado con poetas cuyas estéticas divergen radicalmente de la suya. Entre ellos está Rafael Rubio, miembro de los “Náufragos” surgidos en los ‘90, quien trabaja su materia poética alrededor del soneto y, más ampliamente, de la versificación tradicional. Este poeta recibió elogios de parte de Raúl Zurita cuyo papel, como veremos, es preponderante en cuanto al reconocimiento de los poetas jóvenes actuales. En efecto, sobre el segundo poemario de Rubio, Luz rabiosa, Zurita dijo:

Como sucede con los grandes libros, la lectura de Luz Rabiosa es simultáneamente una lectura de todo aquello que subtiende el término poesía y, en última instancia, es una lectura del hecho de la lengua. De la consistencia misma de un idioma. Se trata de algo que desborda completamente el uso de la cita o del trajinado concepto de intertexto. Al utilizar las formas consagradas por la historia de la poesía, Luz rabiosa inventa a sus precursores y crea un nuevo pasado. Garcilaso, Lope, Quevedo, Góngora, ya no serán los mismos, y en ese metatexto que es el conjunto de todas las escrituras contenidas en un idioma, la poesía de Rubio le da un nuevo sentido, una nueva direccionalidad. Luz rabiosa viene a ser así la salida a aquello que hasta el momento se había entendido por poesía castellana y sus consecuencias son enormes (2007 s/p.).

Raúl Zurita ensalza con razón el poemario de Rubio, incluyéndolo entre “los grandes libros” puesto que, como lo explica, Rubio renueva una tradición situándose al mismo tiempo en la línea de esta (“inventa a sus precursores”, “crea un pasado”), al proponer una nueva lectura de las formas y de la lengua clásicas. Es lo que se descubre en el poema “El arte de la elegía”, que pertenece a Luz rabiosa:

Todo consiste en llegar al justo término

y después, dar a luz la voz: dejar

que se complete la muerte. Nadie va

a lamentar una metáfora imprecisa

ni un epíteto infeliz, cuando la muerte
está viva en el poema.
Todo estriba
en simular que nos duele la muerte.
Sólo eso: hacer creer que nos aterra
morir o ver la muerte. Imprescindible
elegir una víctima que haga
las veces de un destinatario: el padre
o el abuelo o el que fuere, con tal
que su muerte haya sido lo bastante
ejemplarizadora como para
justificar una ira sin nombre. Impostarás
la voz hasta que se confunda con
el ciego bramido de una bestia. Así
infundirás piedad en tu lector.
Recomendable el terceto pareado si se quiere
seguir la tradición del abandono, leerás
la elegía de Hernández a Ramón Sijé
o la que en don Francisco de Quevedo, maestro
en el arte de la infamia versificada
inmortalizara a fulano de tal […] (29-30).

Estos tercetos están sabiamente construidos e introducen también márgenes de libertad en cuanto a las rimas. Además, los versos se encadenan con fluidez gracias al número limitado de puntos; se elabora asimismo una reflexión metapoética sobre el lenguaje y se reivindica la búsqueda de una precisión lexical (“llegar al justo término”). El Yo aborda igualmente el tema de la muerte que considera central en la poesía: según el hablante, la muerte debe realzarse por la fuerza de las palabras. El poema ha de ser desgarrador (como lo sugiere la estructura “hasta que se confunda con / el ciego bramido de una bestia”) y el poeta debe tener en cuenta las reacciones del lector (“infundirás piedad en el lector”). Por el tuteo, el Yo lírico se dirige a cualquier poeta, haciéndole recomendaciones relativas a la concepción que él tiene de la poesía. Al evocar una filiación con respecto a los grandes autores españoles como Francisco de Quevedo o Miguel Hernández, abarcando de esta manera tres siglos de creación poética (siglos XVII-XX), la voz rubiana, a través de búsquedas formales y de un estilo cuidado, demuestra no solo su amor por la poesía clásica sino también su afición a la expresión de sentimientos profundos y universales, como la “ira”, con lo cual puedo afirmar que Rubio abre la puerta, con todas sus diferencias y su singularidad y aunque los desacuerdos con varios de ellos sean intensos, a los poetas jóvenes del siglo XXI, a quienes les importa tanto la expresión de una “rabia”. Al respecto, es interesante constatar que Ernesto González Barnert, miembro en su origen de los “Novísimos”, realiza una entrevista con Rubio con el fin de conocer mejor su recorrido y su concepción de la poesía (2007 s/p.).

Rodrigo Hidalgo M., coordinador, hasta enero de 2017, del sector Literatura de Balmaceda Arte Joven y editor de 10 años de poesía en Balmaceda. Antología histórica 1997-2007. Región metropolitana (2009), incluye en este libro a 70 poetas, entre los cuales figuran algunos “Novísimos” (Héctor Hernández, Paula Ilabaca, Diego Ramírez, Gladys González, Felipe Ruiz). En su texto liminar escribe:

Este libro no es como la mayoría de las antologías de poesía joven. Tiene al menos un rasgo distintivo fundamental. Y no es la ya manoseada idea de no proponer un canon. Sí, hay algo de eso, en la medida que editorialmente se ha apostado por evitar la selección de los poetas más representativos de la última generación. Al revés, acá la ambición ha sido ojalá publicarlos a todos. Lejos de

escoger a los mejores poetas que han pasado por Balmaceda, hemos querido mostrar la gran cantidad de voces, el enorme abanico de búsquedas y propuestas que al calor de nuestros talleres se ha ido formando (9).

Entre esta multiplicidad de poetas que participaron en los talleres de Balmaceda, se destacan voces importantes que hoy continúan su labor creadora. En este sentido, y como ya lo dije, Balmaceda 1215 constituye, para los poetas jóvenes que emergen en su seno, y a los que se considera "representativos de la última generación", un verdadero "evento fundador".

Otros talleres acogen a los poetas emergentes que formarán parte de los "Novísimos" como, por ejemplo, el taller Premio Mustakis / Biblioteca Nacional, dirigido por Elvira Hernández en 2003, en el cual participan Diego Ramírez, Rodrigo Olavarría, Ernesto González Barnert y Gladys González además de otros poetas exteriores a los "Novísimos". Se publican poemas suyos en la antología (SIC), fruto del trabajo llevado a cabo en este taller; en la página dos de la portada, se lee que "El año 2003 comenzó, gracias a la Biblioteca Nacional y a la Fundación Gabriel & Mary Mustakis, un nuevo espacio para jóvenes poetas" (Valente 2004 2). Se trata pues de un taller que constituye uno de los "focos de producción" según la terminología de Bertrand Westphal mencionada anteriormente. En los poemas de estos cuatro autores, seleccionados por la antología, se nota la fuerte presencia de las ideas de fracaso, de dolor y de desencanto. Estos rasgos distintivos anuncian, en 2004, las especificidades de la escritura de estos poetas jóvenes emergentes.

Cabe mencionar igualmente al colectivo Santa Rosa 57 entre cuyos fundadores figura Ernesto González Barnert. Juan Pablo Pereira escribe que, en esos locales,

desde hace unos años se hace allí un taller de poesía, cada viernes por la tarde. En él, un grupo de poetas jóvenes o no tan jóvenes se junta a mostrar sus respectivas obras para discutirlas y criticarlas.

[…] El taller no tiene director, ni coordinador, ni ninguna suerte de maestro de ceremonias. Es tal vez lo más cercano que veremos a la realización de la

anarquía en nuestras vidas. Tengo para mí, en todo caso, que la idea y el impulso iniciales son de Ernesto Gonzalez Barnert. A él, poco después del taller Mustajis (2003), se le ocurrió la idea de seguir juntándonos, sumando a otros de sus conocidos. Ese grupo era: los que veníamos de Mustakis —González, Enrique Winter y yo—, el poeta freirino Ángel Valdebenito y los ex-taller Sech Gabriel Ortiz y Francisco Castro. Ya estaba el grupo original. Posteriormente se han ido sumando (no tengo claridad sobre las fechas, pero ¿más o menos en este orden?) Carlos Cardani, Marcelo Guajardo, Leonardo Videla y Antonio Lumasyan. Y recientemente, y no incluidos en esta antología por haber sido preparada con anterioridad a su llegada, se ha incorporado y dado la bienvenida a Jonathan Sepúlveda, Andrés Florit y Guido Arroyo (2007 7-9).

Se trata de un verdadero trabajo colectivo donde abundan los intercambios y donde nacen y se van afirmando nuevas voces, sin que el criterio de la edad sea preponderante. Los trabajos que ahí se realizan dan lugar a una publicación. Para la crítica Patricia Espinosa, Santa Rosa 57 reúne un conjunto de textos de diez autores “nacidos entre 1949 y 1985 marcados por una aparente diversidad: y digo aparente, porque por lo general la poesía de hoy tiende a proponer multiplicidad de formatos y temáticas […] constituye un caso particular ya que sí es posible advertir puntos de cruce entre las diversas propuestas líricas” (Pereira, 11).

Diversidad, pero también coherencia de los discursos líricos de los autores de la antología, parecen caracterizar el volumen elaborado a partir de los trabajos del taller, el cual suscita pues la eclosión de une producción poética plural en estos inicios del siglo XXI. Asimismo, Juan Pablo Pereira confirma la idea de diversidad y explica que esta antología “pretende ser una muestra fidedigna del trabajo que se realiza allí. […] Lo que se puede decir es que la selección de los textos obedece primariamente a la elección de los propios autores, confirmada por los demás miembros en democrática votación”. Es decir que no existe un “antologador”. Añade que “nunca ha sido la idea homogeneizar una escuela o formar una secta” (7-8). El taller, espacio de trabajo colectivo fundado en la pluralidad de expresiones y discursos poéticos, le deja lindos recuerdos a Ernesto González Barnert, como me lo escribe en un email de septiembre de 2016:

Por supuesto, los recuerdos son muchos y cruciales en mi formación por su intensidad. […] Se presentaban poemas con copias, se disputaban las distintas opiniones. […] Gran parte de nuestra promoción poética pasó por ahí. Por cierto, reunía poetas con los que me unía más que una música una cierta afinidad como personas. Los que a su vez eran también libres de ir trayendo otros poetas y así hasta formar un elenco más o menos estable cada viernes. […] Duró hasta el 2007. Básicamente los confirmaron Ángel Valdebenito, Juan Pablo Pereira, Marcelo Guajardo Thomas, Leonardo Videla, Andrés Florit, Guido Arroyo, Francisco Castro, Gabriel Ortiz, Antonio Lumasyan, Jonathan Sepúlveda, Enrique Winter, Carlos Cardani. Algunas temporadas nos acompañaron Carlos Henrickson, Fernando Ortega, Rodrigo Arroyo, Marcela Saldaño, Víctor López, César Cabello… Y bueno más de una cincuentena de poetas o visitas durante esos años, incluyendo a toda la “novísima”.

Así, este taller representa uno de los marcos fundamentales en los cuales se afirman los “Novísimos”, a los que González Barnert define como “nuestra promoción poética”. Si este lugar de creación contribuye a la emergencia de los poetas de la Novísima, autores pertenecientes a otras redes o grupos poéticos también participan en él. Tal es el caso de Enrique Winter (1982), citado por González Barnert, quien publica su primer poemario Guía de despacho en 2010, pero también de Marcelo Guajardo Thomas (1977), autor de su primer poemario en 2001, Teseo en el mar de Cartagena.

Las antologías Desencanto personal y Cantares (2004)

Al volumen nacido de la experiencia de Santa Rosa 57, se suman otras antologías. En Desencanto personal se incluye a diez poetas (Victor López, Simón Villalobos Parada, Rodrigo Olavarría, Marcela Saldaño, Manuel Llancao, Héctor Hernández Montecinos, Felipe Ruiz Valencia, Fanny Campos, Eduardo Barahona, Diego Ramírez Gajardo), de los cuales seis son miembros de los "Novísimos". Como señala Javier Bello en epígrafe, el volumen es producto de un taller "de reescritura del Canto General de Pablo Neruda en que colaboré como guía con algunos jóvenes poetas durante los meses de octubre, noviembre y diciembre en la Corporación Cultural Balmaceda 1215, en el marco de los preparativos de la conmemoración de los cien años del natalicio del poeta" (7).

La poeta Soledad Fariña, en el prólogo de este libro, recuerda que "Durante algunos meses de 2003, diez poetas, jóvenes, leyeron y trabajaron con algunas secciones de Canto General" (12), mientras que Raúl Zurita subraya que "Los nuevos jóvenes al reinterpretarlo [Canto General] lo hacen desde un mundo que es otro y donde el único canto al que son invitados es a aquel que muestra la paradoja de muertes sin aura, sin cantos generales, sin resurrecciones" (27). Reescritura y reinterpretación son, para ambos, la médula de esta antología de poetas jóvenes que contiene textos inéditos creados en torno a un tema impuesto. Zurita insiste en la diferencia de contexto entre la época de Neruda y la de los poetas jóvenes, marcada por la ausencia de esperanza, la cual justifica entonces el término de "desencanto".

Los grupos de poemas de cada uno de los autores presentes en la antología vienen precedidos por un título global. El desencanto está fuertemente vinculado con la parodia y el humor, los cuales alternan con una forma de desolación del hablante poético. En relación con esto, recordemos que Gérard Genette escribe que "la idea de este original y la aplicación que se hace de éste a un tema menos serio forman en la imaginación un contraste que la sorprende, y en eso consiste la gracia de la parodia" (1992 27-28). Rodrigo Olavarría, Marcela Saldaño, Héctor Hernández, Felipe Ruiz o Eduardo Barahona y Diego Ramírez dan muestras de su capacidad de re-creación y de su singularidad escritural, como lo veremos con posterioridad.

En el artículo periodístico “El baile de los niños” (2004), primera versión del prólogo de Cantares, Raúl Zurita dio su parecer en relación con las nuevas promociones poéticas chilenas mientras proyectaba publicar dicha antología. Según él, “Los poemas que emergen —desollantes y desesperados, irremediablemente bellos— están cumpliendo con el vaticinio de ver constituirse un mundo que no se ha querido” (Cantares 13). Los poemas de los “Novísimos” incluidos en la antología tendrían entonces como objetivo el de cantar un mundo no deseado tal como es, y la palabra poética se convertiría en la expresión de una forma de amargura a la vez que sería una herramienta destinada a cambiar este mismo mundo. En una entrevista con Raúl Zurita (18/01/2017), conversé con él sobre esa obra:

Benoît Santini: —Y en tu antología Cantares, pusiste a autores de los ‘90 y a autores novísimos. ¿Cómo hiciste la selección, cuáles fueron tus criterios?

Raúl Zurita: —Bueno, la poesía que me parecía válida en ese momento. Los poetas que me parecieron más válidos y también armaron un poema único, el poema de un tiempo compuesto de múltiples, de 42 entradas. Y ahora que la miro con el tiempo, me he equivocado con algunos poetas de los más jóvenes que no han persistido. Pero está por verse. Pondría prácticamente los mismos y el prólogo sería bastante parecido.

Dicha antología de 42 poetas es una obra esencial pues la presencia de estas “nuevas voces de la poesía chilena”, como lo señala el subtítulo, constituye una transición entre los poetas de los ‘90 y los nuevos poetas del siglo XXI. En efecto, como ya indiqué, se cruzan en Cantares los “Náufragos” y los “Novísimos”, como si los primeros, a pesar suyo, dieran el relevo al otro grupo de poetas.

En el citado prólogo, Zurita precisa que, en la antología, “las estéticas y los discursos son múltiples y la contundencia de sus voces recogen las líneas y ecos más diversos” (10). Entre los “Novísimos”, el antologista incluye a Héctor Hernández Montecinos, Paula Ilabaca, Felipe Ruiz, Gladys González, Pablo Paredes, Diego Ramírez Gajardo cuya escritura en 2004 es emergente pero ya

deja entrever, por una parte, un trabajo sobre el lenguaje, así como sobre el flujo verbal y, por otra parte, la expresión de la violencia, de la herida y de la descomposición como rasgo distintivo de la estética de los “Novísimos”. En otra antología titulada Círculo infinito (2002), se introducen poemas de Paula Ilabaca, Héctor Hernández, Diego Ramírez, Gladys González y Felipe Ruiz. Allí, además de presentaciones biobibliográficas, se seleccionan los poemas más representativos de su producción emergente en ese entonces. Esta convivencia, fundadora también, consolida los lazos que los unen y la constitución de esta unidad de generación.

Se constata entonces que existen varios eventos fundadores, ligados a los talleres poéticos y a la presencia de los “Novísimos” en antologías. Dichos eventos están relacionados con los focos de producción que serían, en el caso que nos ocupa, los locales donde se desarrollan estas actividades de escritura poética o el espacio del libro por lo que se refiere a las antologías.

Los “Novísimos”: interacciones y consagración

Examinemos ahora las interacciones entre los poetas novísimos y las “instancias de consagración” que les permiten alcanzar una determinada notoriedad. ¿Qué estrategias adoptan para conseguir ser reconocidos? ¿Existen redes mediante las cuales llevan a cabo proyectos poéticos? Sobre este tema, la socióloga Gisèle Sapiro señaló que

El paradigma de las redes que se desarrolló en la historia intelectual como en la historia literaria, sin ser teorizado realmente a pesar de todo, parecería más bien apto para describir las interacciones a las cuales da lugar la actividad común, así como los modos de formación de los grupos (círculos, escuelas literarias, revistas, movimientos de vanguardia, etc.) y su modo de movilización (firma de manifiestos y de peticiones, asociaciones o agrupaciones ad hoc, etc.) (2006 45).

Sapiro destaca tres signos distintivos de las redes: “interacciones”, “modos de formación” y “modo de movilización”. Y, a este propósito, puedo decir que la primera interacción entre Paula y Héctor, por ejemplo, tiene lugar en la universidad, como lo explicaba Ilabaca al recibir el Premio Pablo Neruda de Poesía Joven 2015:

En la Universidad, en un curso de Lengua española, nos hicieron escribir un cuento. Ese día conozco a Héctor Hernández. Nos hacemos amigos de inmediato. Recorremos la biblioteca una y otra vez. […] Héctor descubre que hay libros del catálogo en un misterioso “Depósito de poco uso”. Esos son los libros que más leemos. En la universidad aprendimos que, como escritores, muchas cosas nos serían negadas (2016 s/p.).

Este encuentro en la universidad, este gusto compartido por los libros y el deseo de realizarse plenamente en la creación literaria incitan a Paula y a Héctor a participar en el ya evocado taller de Sergio Parra, experiencia que forma parte a su vez de las primeras interacciones y de la formación de estos "Novísimos". Descubrimiento, intercambios, pasión por la literatura están en el centro de estos espacios de creación en los cuales se llevan a cabo nuevas prácticas de escritura. Efectivamente —y volveré a este asunto al analizar discursos líricos de poetas jóvenes—, los juegos verbales, el uso de un lenguaje rebelde y disidente, la hibridez textual son los ejes en torno a los cuales se organiza la creación en este verdadero laboratorio donde los poetas chilenos jóvenes del siglo XXI dan sus primeros pasos.

Ahora bien, ¿resulta pertinente hablar de redes en el caso de los "Novísimos"? Si nos fijamos en lo que Paula Ilabaca escribe, el 24 de agosto de 2016, en su página de Facebook, no sería así:

Me dan risa los poetas, editores, mascotas y simpatizantes, comentadores, etc. que hablan mal de la "novísima". Me dan risa, ¿saben por qué? Porque lo que más le criticaron a mi generación —sí, es mi generación y siempre lo digo— y en realidad decir criticar es decir mucho, porque en el fondo siempre fueron puras fantasías de que teníamos poder, redes, en fin, es lo mismo que ahora andan haciendo, pero de manera real. […] Todo es fruto del trabajo permanente, ese que ni siquiera se ve en tu verso bien escrito (Facebook).

Si se habla de redes en el caso de los "Novísimos" sin orden ni concierto, es por razones a menudo malévolas y de mala fe. Quisiera, sin embargo, reflexionar acerca de la existencia eventual de redes y de las formas que cobran estas. A lo señalado por Sapiro, se puede añadir la definición de Nathalie Heinich sobre lo que ella denomina "la pluralidad de las instancias de consagración":

En literatura, el "primer círculo" de los pares es igualmente fundamental, aunque quede cuantitativamente limitado: así el aval o el apoyo de un escritor, sobre todo cuando es un "grande", constituye una ventaja preciosa para un joven autor, que de buen grado levantará acta de ello […]. Menos prestigiosas, pero más

eficientes para la publicidad del escritor son las instancias intermedias de consagración a breve plazo, constituidas por especialistas de literatura: en este caso, los segundo y tercer círculos se confunden dentro del “mundo de la edición”, donde se codean editores y críticos […] así como los jurados de premios literarios […]. En cuanto al “gran público”, su potencia de consagración es ante todo comercial (1999 261-262).

Si volvemos a los “Novísimos”, estos poetas son, en efecto, por lo menos parte de ellos, reconocidos por la singularidad y las innovaciones de su escritura, y apoyados por poetas experimentados y de gran envergadura. Así, en el “primer círculo” de las “instancias de consagración”, se encuentra Raúl Zurita, quien alaba, en el prefacio de su antología Cantares, las cualidades de estos poetas —así como de otros poetas chilenos nacidos en los años 1970. Menciona así “la nueva sentimentalidad (derrotada, urbana, conmovedora) de Gladys González”, cita El barrio de los niños malos de Pablo Paredes como uno de los “más contundentes y remarcables libros de estos últimos años” y habla de “las experiencias de un hibridismo textual llevado a sus consecuencias extremas, orgiásticas y disolutorias en los deslumbrantes Diego Ramírez Gajardo, Paula Ilabaca y Héctor Hernández Montecinos” (12). El poeta de gran renombre, quien recibió el Premio Nacional de Literatura en 2000 y el Premio Iberoamericano de Poesía Reina Sofía en 2020, legitima de esta manera la escritura de los poetas citados a cuyos recorrido y producción me dedicaré ahora.

El proyecto poético de Paula Ilabaca

Paula Ilabaca (1979) tiene un vínculo precoz con la escritura; en la entrevista que tuve con ella me confesó que siempre escribió, desde muy pequeña: “Aprendí a escribir y empecé a escribir. Entonces, siempre tuve una relación muy cercana, pero empecé escribiendo narrativa, la poesía la tomé como a los 13 años. Pero desde muy chica escribía textos: relatos, diarios de vida, cuentos. Siempre tenía como una idea de la escritora”.

Este gusto por la escritura literaria cobra mayor fuerza cuando Paula sigue la carrera de literatura en la Universidad Católica de Chile. Como detalla en el discurso por la obtención del Premio Pablo Neruda Joven 2015:

Todas las mañanas me bajaba del auto de mi papá en Lord Cochrane con la Alameda. Caminaba hacia la Llama de la Libertad. Me dejaba ahí tipo siete y media y yo tenía clases en Campus Oriente a las diez. Me quedaba en un paradero que ahí había, antes de la llegada del Transantiago, mucho antes; cuando todavía los militares habitaban las calles, como gárgolas que nos recordaban la dictadura. Me quedaba en ese paradero mirando hacia La Moneda. Andaba con mi cuaderno de croquis, donde había escrito mi primer libro Completa, aunque aún no fuera un libro; aunque sólo fueran poemas juntos escritos con lápiz de pasta negro, escritos con lápiz de pasta rojo, escritos con manchones de lágrimas, escritos entre los recortes de una revista antigua encontrada en un clóset de mi casa, una revista Ideas (edición especial de Navidad). Los recortes eran de cómo hacer cremas caseras, de unos payasos para hacer galletas, de animales pequeños y burdos, dibujados a mano para que una diestra mujer pudiera recortar. En ese cuaderno entre los recortes y los poemas escritos con lápiz pasta, yo vivía (2015 s/p.).

El entusiasmo de Paula hacia la escritura desemboca en su participación en los talleres de Balmaceda que constituyen, según dije anteriormente, eventos

fundadores, así como en publicaciones en revistas literarias:

[…] Estaba en segundo año en la universidad y para mí fue fundamental llegar a Balmaceda, todo lo que no aprendí en la Católica, lo aprendí ahí. Uno llega a la universidad y se cohíbe, pero con el Héctor Hernández teníamos mucha alegría y patudez, dijimos "así como estuvo Rimbaud y Apollinaire, ¿por qué nosotros no podemos?". De repente fuimos a una audición con Sergio Parra a Balmaceda y ahí comenzamos a escribir". Después vino lo que ella describe como "un acabóse". La poesía le planteó una liberación y una visión de vida "muy poética". Comenzó a lidiar con ella y a adoptar una forma artística, crítica y política de actuar. También vinieron publicaciones en revistas como Derrame, Matadero, Mercado Negro, o Rocinante, y talleres con Gonzalo Millán, Lila Calderón, Paz Molina, Raúl Zurita y Diamela Eltit. "El taller es esencial, cuando uno empieza a escribir se enamora de lo que escribe, pero un taller convierte tus escritos en un oficio. Es como cuando uno va a hacer un pan: es una estructura, tiene una receta, una mecánica (Tamayo, 2009 54).

La formación como artista dentro de talleres dirigidos por poetas y por la novelista Diamela Eltit constituye, para Paula, además de sus primeras publicaciones en las revistas citadas, la consolidación de su perfil de poeta y un aprendizaje en un marco sólido.

Su primer poemario, Completa, se publica en Contrabando del bando en contra, editorial fundada por Héctor Hernández, y llama la atención de la crítica. En octubre de 2003, José Ignacio Silva escribe en la revista Grifo:

La poesía de Paula llabaca Núñez (Santiago, 1979) no ofrece lugar a dudas. Es un conjunto bien definido, con una palabra delineada, y con un tono de voz uniforme, lo que no es poco pedir en los tiempos que corren. Completa, editado por la editorial Contrabando del bando en contra, es el estreno en sociedad de esta joven poeta, criada en los fértiles terruños de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica, junto con otras voces que ya se han hecho escuchar, como la del poeta Héctor Hernández Montecinos (14).

Los comienzos de la poeta son entonces promisorios según el autor de la reseña, y anuncian la eclosión de una nueva promoción poética que incluiría, en particular, a ambos amigos, Héctor Hernández y Paula Ilabaca. Patricia Espinosa escribe acerca de ese mismo libro:

Paula Ilabaca (1979), en una descuidada edición, con más de un par de erratas, sin índice ni año de publicación, ha publicado su primer libro, Completa. Es un volumen de textos poéticos que compensa el desorden editorial mediante el predominio de una asfixiante perspectiva de mujer inmersa en el sinsentido, el gran tedio, el desamparo y sus múltiples interferencias. Ilabaca expone una poesía que depende excesivamente de la presencia de un masculino que daña, pero al que se mantiene presente (2004 s/p.).

La investigadora deplora algunas imperfecciones en la edición de este primer libro de Paula Ilabaca, cuyo discurso lírico queda marcado por la violencia del hombre hacia la mujer. Las secciones de este libro, tales como “las situaciones del hastío” y “IV cuidados paridos muertos” revelan las dolorosas condiciones de existencia de una voz poética cuya enunciación aparece como demencial y cuyo discurso lírico se caracteriza por la exigüedad tipográfica y visual.

Su segundo poemario, la ciudad lucía, sale en 2006 en Mantra Editorial gracias a la obtención de la beca de creación literaria entregada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, beca que vuelve a recibir por Penínsulas en 2013. Camilo Marks escribe que Paula Ilabaca, en este libro, “carece de todo remilgo frente al poder y la sociedad de su entorno” (2006 E15). El estilo sin concesión de la escritura de Ilabaca lo pone de realce el crítico, mientras que la misma poeta me confesó que: “Entonces aparece este libro como proyecto y yo me quedé muy atrapada en ese lenguaje de la ciudad lucía”. A partir de 2005, Paula diversifica sus actividades artísticas y crea con Nicolás Morán la instalación Her own and private soundtrack, en que la voz y la performance de la poeta se mezclan con el bajo de Morán y la guitarra eléctrica de Mario Cáceres. Después, aparecerán La perla suelta (Cuarto propio, 2009), (In)completa (Mago Editores, 2010) y su primera novela, La regla de los nueve (Emecé, 2015). Paula, becaria

en 2007 de la Fundación Neruda, recibe en 2010 el Premio de la Crítica de la Universidad Diego Portales y el Premio Pablo Neruda de Poesía Joven en 2015. Estas diferentes recompensas son la muestra de la consagración progresiva de la poeta.

El estilo y el lenguaje ilabaquianos singulares, evocados por la crítica y la misma poeta, dan lugar a una producción caracterizada por la presencia de entes poéticos femeninos y por la explosión de las voces líricas, como lo escribe Luz América Alvarado:

La obra de Paula Ilabaca (Santiago de Chile, 1979) se ha colocado entre las propuestas más interesantes del periodo de posdictadura en el Cono Sur. Sus poemarios (in)completa, la ciudad lucía y La perla suelta conforman una trilogía en donde el sujeto femenino se deconstruye a través de un caleidoscopio de voces que, confrontándose unas a otras, desarticulan el mandato del falogocentrismo (2013 102).

Creación verbal y combate contra la opresión machista se entrecruzan en el discurso ilabaquiano del cual examinaré aspectos imprescindibles. En el blog de la Sala 26 de Paula Ilabaca, taller de creación y de lecturas poéticas en 2014, la misma autora hace, el 15 de marzo de ese año, un balance de las actividades ahí realizadas:

Ya cumplimos un poco más de un mes en este espacio. Hemos recibido tantas agradables visitas y hemos dialogado muchísimo acerca de cómo comenzar a funcionar. Hemos estado trabajando mano a mano con nuestros amados y admirados amigos escritores Claudia Apablaza y Héctor Hernández Montecinos, como interlocutores principales de este proyecto. […] Como Sala 26 nace en el campo literario, tenemos el apoyo y la alegría de los poetas jóvenes que están muy presentes en nuestro cotidiano: Elías Hienam, Sebastián Herrera, Mariela Malhue, Juan Guillermo Jeldes, Fernanda Martínez y Roberto Ibáñez. Así también, una vez a la semana, el taller Texturas ha estado dándole vida y poesía a la sala con los jóvenes poetas Alexander Correa, Maximiliano Andrade, Víctor Valenzuela y Alexis Baros (Blog).

Paula Ilabaca reivindica entonces el taller como espacio de intercambio, de ayuda con respecto a los poetas emergentes y de solidaridad ("trabajando mano a mano", "apoyo", "compartir"). A su vez, ella propone a las nuevas voces algunas claves de creación poética tras haberlas recibido ella misma en los talleres en los cuales participó.

Igualmente, Paula se dedica a actividades editoriales. En colaboración con David Villagrán, crea en 2016 el sello Cástor y Pólux, el que, según su sitio internet "se une y apoya a las nuevas propuestas de microeditoriales aparecidas en Chile en las que el autor es la persona más importante en el proceso de creación de un libro", y donde se publicarán "tanto a autores chilenos como extranjeros", esperando "difundir con responsabilidad el trabajo escritural de todos ellos. Los autores seleccionados pueden ser tanto inéditos o editados" (Sitio internet).

Dicho proyecto desemboca, por ejemplo, en la publicación de Bonzo de Maximiliano Andrade, así como de Aparición de los ello de Benjamín Villalobos en 2017, de Éxodos de Jorge Cid y El sueño del hijo con la letra A del mismo Villagrán, ambos en 2018, así como de El Génesis de Fernanda Martínez Varela en 2019 y Tres historias de Roberto Ibáñez Ricóuz en 2021. El apoyo hacia los poetas jóvenes emergentes es, por consiguiente, característico de esta editorial.

Labores y propuestas de Héctor Hernández Montecinos

Héctor Hernández, también nacido en 1979, es licenciado en letras por la Universidad Católica de Chile. Las publicaciones de sus primeras producciones poéticas se remontan al año 2000 con el libro colectivo Objeto/Reflejo (Balmaceda 1215 Ediciones) y Las categorías visuales de la gloria trágica del cual se saca No! (Ediciones del Temple, 2001), Este libro se llama como el que yo una vez escribí (Contrabando del bando en contra, 2002) y El barro lírico de los mundos interiores más oscuros que la luz (Contrabando del bando en contra, 2003). Estos poemarios se reexplotan luego en [guión] (LOM, 2008) que sigue a [coma] (Mantra, 2006), y precede a Y punto (LOM, 2018). Esta trilogía se incluye en Debajo de la lengua (Cuarto Propio, 2009) que vendrá seguido por La Divina Revelación en 2011 (editorial Aldus).

Recibió diversas recompensas, como el Premio Mustakis a Jóvenes Talentos en 1999 y, en 2000, obtiene el primer lugar en el Primer Concurso Nacional de Literatura Joven: Poesía On Line del INJ y en el Premio Instituto de Letras de la PUC, el que vuelve a recibir en 2002. También gana el Premio Pablo Neruda en 2009 que reconoce la singularidad y calidad innegables de su obra. Sus textos se publicaron igualmente en diversas antologías desde sus inicios como creador: Desconciertos de la concertación (publicada bajo forma de CD-ROM en la editorial Denison University en 2002), Círculo infinito en 2002, Treinta jóvenes poetas (publicadas en la editorial de la Universidad de Playa Ancha en 2003), y en revistas como Vértebra, Rocinante, Plagio, Ginebra magnolia (Medo, 2016, s/p.).

Héctor Hernández, según me señaló en correspondencia privada, tras su experiencia como alumno en talleres poéticos, organiza a su vez este tipo de eventos “en Venezuela, México, Colombia, Uruguay, Perú, Argentina, Bolivia, etc. Son miles”, además de los que tienen lugar en Chile. Entre ellos, destacan “Escrituras del Desastre” (Balmaceda Arte Joven, 2013, destinado a jóvenes de 14 a 25 años), “El Fin de la Poesía” (Sala 26, en 2014) —este se dio también en el marco del X Festival Mundial de Poesía en Caracas, en el Centro Cultural de España en Lima y en la FILBA de Montevideo en 2015. En una entrevista de 2013, el escritor explica en qué consiste “Escrituras del Desastre”:

desde julio a septiembre daré el taller de poesía “Escrituras del Desastre” en Balmaceda Arte Joven. Es un espacio de experimentación escritural en el cual me propongo tensionar a ese insoportable “yo” que aparece en el momento de escribir, ese antipático y grandilocuente yo burgués que se cree idéntico a sí mismo y el cual puede contemplar la realidad sin participar de ella. Contra eso mismo es que quiero trabajar con los chiquillos varios procesos de desmontaje autoral, de desarticulación de esa voz, quiebres y fugas de estilo. […] Esto que pretendo realizar no es nada nuevo porque estos jóvenes escritores nacidos la mayoría en los noventas ya tienen esa intuición, es parte de sus materiales el hecho de llevar hasta el reviente ya no sólo la página en blanco, sino que el hecho de las autorías, las identidades literarias y el consumo de ellas (Olave, 2013 s/p.).

Se comprueban, una vez más, el trabajo experimental, la voluntad de ruptura y el trastorno de los dogmas (“desmontaje autoral”, “desarticulación”, “quiebres”), emprendidos en estos talleres de creación poética. Como resultado de las sesiones de “Escrituras del Desastre”, se publica un fanzine al cual me referiré más adelante.

Magda Sepúlveda habla de “estrategias de inserción” para evocar la creación de editoriales por los poetas novísimos. En efecto, ella precisa que “Si había que crear sellos para autopublicarse, nacía la editorial Contrabando del bando en contra, que, tras editar a Hernández, Ilabaca y Paredes, desapareció” (240). Efectivamente, Francisco Simon dice que:

estos autores han entendido que su participación en el campo cultural chileno deberá negociarse por cada medio disponible: a través de la participación en talleres (véase Balmaceda 1215 o Santa Rosa 57); a través de concursos por becas y premios (Fundación Pablo Neruda, Fundación Mustakis o Consejo Nacional del Libro y la Lectura); o por medio de la organización de encuentros, como Poquita Fe, en 2004. Asimismo, accederán a la elaboración de autoediciones (“Contrabando del bando en contra”, o “Moda y pueblo”, dirigida por Ramírez); y utilizarán recursos virtuales, como blogs, que varios de ellos

poseen, al tiempo que realizarán constantes interlecturas: se leerán, presentarán y reseñarán (205).

Estas actividades en torno a la poesía implican numerosas interacciones —a las cuales ya aludí— entre miembros de los “Novísimos”. Entre ellas, las editoriales independientes que ellos fundan son una buena manera de colaborar entre ellos. María Eugenia Domínguez Saúl da detalles sobre las autoediciones en Chile en un período que nos interesa:

las autoediciones crecen en total 124%, entre los años 2000-2012, un poco más bajo que el 150% de crecimiento en el total de las publicaciones. Las preguntas que surgen, al observar las cifras de libros publicados en Chile, apuntan a conocer las características de esta industria editorial que tiene una posición relevante en América Latina. El fenómeno de los libros autoeditados llama la atención, ya que abarca, como indicamos, el 14% de las publicaciones, una cifra alta para un país con una industria semiconsolidada en comparación a otros países de América Latina (2014 106).

Dentro de este importante número de autoediciones, las de poesía juegan un rol no desdeñable. Por ello quiero examinar a continuación las que crea Hernández Montecinos.

Tomemos el ejemplo de la editorial Contrabando del bando en contra; Héctor publica ahí sus poemarios Este libro se llama como el que una vez escribí en 2002 y El barro lírico de los mundos interiores más oscuros que la luz en 2003, este último en una edición única de 200 ejemplares. En una entrevista inédita, Héctor me explica que

La editorial se llamaba Contrabando del bando en contra. El primer libro era el 2002 y lo hice en ese momento de cambio de siglo porque el mercado editorial era difícil —bueno, sigue igual. Era bien especial porque tenía prohibida su venta en librerías, no tenía propiedad intelectual, no tenía ISBN, tenía que

regalarse. Entonces hacía 100 ejemplares de cada libro. Eran libros lindos, bien hechos. Así comencé esta editorial, era bien anárquica, un poco en contra del mercado editorial. En esa época había un par de editoriales que publicaban a autores jóvenes: una era el Temple que me publicó a mí. Estaba Calabaza del diablo, estaba Intemperie, estaba Contrabando, y creo que éramos cinco editoriales independientes […].

Héctor Hernández manifiesta entonces el deseo de dar a conocer a nuevas voces exteriores a los circuitos oficiales. Se trata de una editorial efímera, y su objetivo lo precisa claramente el poeta que, a propósito de los poemarios citados más arriba, añade: "Acá esos libros ya no existen, fueron tirajes muy reducidos, repartidos de mano en mano, y ya por compromiso editorial no pueden ser reeditados" (Medo s/p.). Con esta editorial artesanal, se entablan colaboraciones estrechas entre Héctor Hernández y sus amigos Paula Ilabaca y Pablo Paredes. Paula publica ahí su primer poemario, Completa (2003), de 140 páginas y, dos años más tarde, sale en esta editorial el poemario Frío en la noche latina (2005) de Pablo Paredes. Una temática y concepciones de escritura similares parecen ligar estos libros: en efecto, el experimentalismo, así como las ideas de pérdida y carencia (búsqueda del hombre en Completa, pérdida de la infancia en Frío en la noche latina, exploración identitaria en El barro lírico…) son allí centrales. Sobre esta actividad de Hernández se lee en "Breve diccionario de editoriales independientes 1990-2006" que

El joven poeta Héctor Hernández Montecinos fundó este sello en 2003, presumiblemente para llevarle la contra a quienes se la llevaban a él. Dedicada exclusivamente a la poesía, en particular a los poetas jóvenes, dentro de la decena de títulos publicados destacan los del propio Hernández. En su momento, la editorial se dio maña para organizar un concurso de poesía llamado "Mañana estarás en Hawai". Recientemente Hernández cerró este sello y abrió otro con el nombre de Mantra (Tal Pinto, s/p.).

Entre las otras publicaciones de esta primera editorial, se encuentran Aproximación a la situación anómala y oblicua del lenguaje (2004) y Del estado

del arte (2005) de Arnaldo Enrique Donoso, Puta poesía (2004) de Pablo Karvayal o Interferencias de repente (2006) de Germán Gana Muñoz.

En 2006, Juan Podestá B. escribe que Hernández Montecinos "posee su propia editorial, Mantra, donde publica a jóvenes valores de la poesía" (2008 s/p). En efecto, Héctor, en la entrevista citada, precisa que

En 2006 ya no éramos cinco sino quince editoriales independientes. Dije: Voy a armar otra editorial con una línea editorial menos anarco, más cuidada en ciertos detalles y con ISBN. Hice Mantra con el Galo Ghigliotto, como que se juntan nuestros caminos. Él no venía del mundo del libro, trabajaba en cocina. Le enseñé un poco la experiencia que tenía de Contrabando y empezamos a hacer los libros.

Tras su primera experiencia editorial, Hernández Montecinos empieza una nueva aventura y, en 2006, se publica en Mantra el poemario [coma] —que sigue a El barro lírico…— así como Correspondencia privada con mi madre cuando ambos éramos pirómanos —sacado de Este libro se llama como el que yo una vez escribí (2002)— mientras que Paula Ilabaca publica La ciudad lucía, su segundo poemario, en la colección "bajo el arcoíris de fuego" y Eduardo Barahona, ya mencionado, La ojiva en 2009. Como me lo explicó Héctor Hernández, unos diez libros salen en Mantra antes de su fin en 2008. La autoedición es uno de los medios empleados por Héctor para autopromocionarse o publicar a sus amigos poetas antes de que se reediten en otras editoriales como sucedió con La ciudad lucía en Literal (México), y de [coma] que sale en LOM.

Héctor Hernández continúa su labor editorial en colaboración con el poeta mexicano Yaxkin Melchy y Santa Muerte Cartonera. Sus actividades de edición son transfronterizas y se vinculan con la difusión de nuevos talentos poéticos. Así presentan esta actividad en el comunicado de prensa,

Este proyecto cartonero acá en Ciudad de México se suma a la inquietante y provocadora iniciativa latinoamericana de producir libros a precio costo, hechos artísticamente con material de reciclaje (precario pero con estilo), en catálogos

de autores de primer nivel y a modo de una comunidad informal de editoriales que insisten en la vida nómade del libro, en la lectura como intervención social y en la circulación de los materiales literarios como un desvío a los abrumadores consorcios transnacionales de literatura y publicidad o a los intereses capciosos o herméticos del mercado editorial actual (Blog Santa Muerte).

Los poetas que figuran en la colección “sol verde” de este sello son Alan Mills (1979, Guatemala), Miguel Ildefonso (1970, Perú), Julián Herbert (1971, México), Ernesto Carrión (1977, Ecuador). El chileno Diego Ramírez también publica ahí en 2009 Mi delito. Otra vez, se trata para los editores de contribuir a la emergencia o a la consolidación de voces nuevas en la poesía latinoamericana.

Además de estas actividades editoriales, Héctor Hernández organiza eventos para promover a nuevos autores y difundir la investigación en poesía: así, entre el 17 y el 22 de marzo de 2014, pone en marcha el “Seminario Nueva Poesía Chilena” que reúne “a más de cien críticos, estudiosos y poetas” (Guerrero E12) y mezcla talleres de creación poética animados por Germán Carrasco y el mismo Héctor, lecturas de poetas jóvenes (Jorge Cid, Christian Aedo, entre otros), “mesas críticas”, charlas y debates como “Conversatorio. Primeras escrituras siglo XXI”. Es de subrayar la loable empresa del autor de suscitar y fomentar una crítica especializada sobre poesía, así como de un acercamiento entre autores e investigadores.

Héctor Hernández también pone en marcha el festival Poquita fe que se puede considerar “modo de movilización”, según el concepto empleado por la ya citada Gisèle Sapiro. Javier Bello, escribe que

cuando comenzó a ser masivo el acceso a la circulación de textos literarios en Internet, […] los poetas “novísimos” empiezan a publicar sus obras, también en sellos editoriales autoconstituidos —Ediciones del Temple, Contrabando del Bando en Contra, Mantra, entre otros— y se reúnen rápidamente en el año 2004 en el “Encuentro Internacional Poquita Fe”, generando una red editorial en el ámbito latinoamericano —libros, antologías, páginas web y revistas— que hubiera sido imposible diez años antes (2004 49).

Los poetas “novísimos”, en un afán de colaboración, se lanzan a la organización de este festival Poquita Fe que tendrá cuatro ediciones (2004, 2006, 2008, 2014). Pablo Paredes explica en una entrevista que

Poquita fe surge el 2004, cuando con Héctor Hernández fuimos invitados a un encuentro en Argentina que se llamó “Salida al mar”. Al volver se nos ocurre hacer un encuentro gigante en Chile, y ahí surge el primer Poquita fe que fue absolutamente autogestión, conseguir lugares en buena onda, sacar afiches. Fue una sorpresa, porque resultó muy bien y llegó mucha gente. […] El último Poquita fe fue el más grandote, estamos hablando de sobre 60 poetas y de ellos, más de 30 poetas extranjeros. Es cierto que este año recibimos plata del Fondo del Libro, lo que a la vez nos puso contentos y nos cagó de susto, en términos de decir que nos volvemos institución (Doveris, 2009 s/p.).

Progresivamente, este festival autogestionado al principio, cobra más importancia y se vuelve imprescindible para las promociones poéticas jóvenes. Felipe Ruiz añade acerca de la génesis del evento:

El bar La Nona […] era un lugar diario. Allí, por primera vez, poco tiempo después del lanzamiento de Desencanto, Héctor planteó la idea de realizar un encuentro de jóvenes poetas. La idea salió en el bar. Rápidamente Héctor Hernández diseñó una estrategia de abordar el problema de la “joven” poesía: a modo sencillo, la poesía joven buscaba diferenciarse de la poesía de los años 90 […]. Rápidamente comenzó la difusión del evento en todo el país. Miles de poemas llegaron de distintos rincones, y la labor de selección fue ardua. Pero su sorpresa fue mayor cuando comenzaron a llegar textos de otras latitudes, como México y Brasil. El encuentro pasó de Nacional a Internacional (15).

El origen del proyecto surge de la voluntad de diferenciar a la nueva generación del 2000 de la poética de los ‘90. Poetas chilenos, pero también peruanos, argentinos, mexicanos, brasileños, venezolanos y uruguayos se juntan alrededor de este evento, organizado en varias ediciones de importancia creciente,

consolidando los lazos entre los “Novísimos”, deseosos de colaborar en torno a proyectos relacionados con la poesía. Este festival, como los talleres poéticos, constituyen lugares de “sociabilidad literaria” entre organizadores, pero también entre la totalidad de los participantes. El éxito es total y ancla aún más a estos poetas novísimos en el mundo de las letras chilenas de comienzos del siglo XXI.

El reconocimiento de Hernández Montecinos depende del “primer círculo” de las “instancias de consagración” de las que habla Nathalie Heinich y que son, en este caso, los comentarios pronunciados por poetas reconocidos y por otros “Novísimos”, así como las presentaciones y reseñas que estos efectúan. Raúl Zurita, en algunos encuentros, como el 14 de julio de 2008, presenta obras de nuevos poetas en la Fundación Neruda de Santiago y dice a propósito de [guión] de Héctor Hernández Montecinos: “Hablar de este libro es hablar de algo absolutamente impresionante” y cita “la magnitud del trabajo. Son casi 300 páginas en que se despliega una cantidad de registros, de recursos, de modos, de formas” (2008 Youtube), realzando así la riqueza expresiva del discurso lírico de Hernández Montecinos tal como ya lo había hecho en noviembre de 2006 en la librería del Fondo de Cultura Económica donde Zurita evocaba “la impresionante concreción de Coma […] que no es una obra individual, de Héctor Hernández Montecinos, sino que es una obra colectiva que representa la agonía y simultáneamente el nacimiento de una generación”(2006 s/p.). Dicha afirmación es particularmente interesante en la medida en que el libro de Hernández Montecinos parece, a su vez, constituir une especie de “publicación fundadora”, si me atrevo a adaptar el concepto de “evento fundador”.

Héctor Hernández va a recibir por sus libros comentarios de sus pares y, más particularmente, de Diego Ramírez, Paula Ilabaca o Pablo Paredes, con los cuales tejió fuertes lazos tanto profesionales como de amistad. En noviembre de 2008, Paula Ilabaca escribe un texto de presentación, sobre La interpretación de mis sueños (2008 s/p.), mientras que al año siguiente Pablo Paredes en un artículo sobre Un Sueño Mío señala que “en este libro, amoroso como nunca, la fauna hachehachecística, se despliega como en textos anteriores, pero ya con la tranquilidad de habitar la Tragedia teniendo miedo, pero no a Dios” (2009 s/p.). Diego Ramírez, por su parte, redacta una presentación de La interpretación de mis sueños (incluida posteriormente en Debajo de la lengua), en la cual leemos: “Este libro, es la justificación y el reclamo de todo eso, este libro es un libro generacional, un manifiesto rabioso donde el autor irradia una lengua aniquiladora contra un sistema salvaje, que nos quita los sueños y la oportunidad de sonreír simplemente […]” (2008 s/p.). Una vez más, este texto de Hernández

Montecinos sería texto fundador y contribuiría a dar origen a una “unidad de generación” que constituyen los “Novísimos” de los cuales voy a examinar ahora a otras figuras representativas de la estética del grupo.

Diego Ramírez: subversión y resistencia

En una entrevista realizada en enero de 2017, Diego Ramírez me explica que empezó a escribir "bien niño, desde el ejercicio del diario de vida […]. Siempre fui un niño muy tímido, entonces también la escritura era un espacio de expresión muy importante". A los 16 años, participa en las actividades de Balmaceda Arte Joven, y dice a este respecto:

Ese primer taller lo hice allí. Fue con una escritora que se llama Juanita Gallardo, una historiadora que escribe textos de historia. Fue entretenido. Ella fue muy importante porque fue la primera persona que me recogió y que siempre me motivó mucho a pesar de que siempre era el más callado, el que no hablaba, el tímido, era como invisible, pero siempre que leía a ella le gustaban mucho los textos. Me dijo cosas muy interesantes. Bueno, y en Balmaceda los profesores están un poco relacionados, son como un mismo grupo, una misma generación. Entonces, por medio de ella, seguí con otros talleres. Uno con Alejandra Costamagna, todo esto el mismo año. Y después de este taller llegué a un taller muy importante que fue el taller de Pía Barros. Y ahí partí: sabía que era como la maestra en este escenario, y ella fue muy generosa conmigo, incluso me dio una beca para seguir esos talleres que ella hacía en su casa, que eran talleres feministas que se llamaban "Ergo sum" e iban puras mujeres. Entonces eso marcó mucho mis dieciséis años porque empecé a escribir, a escuchar sólo mujeres, a leer sólo mujeres. Yo creo que eso fue muy inaugural. […]. Después, el próximo año, el taller lo iba a hacer Lemebel en Balmaceda. […] Eso fue en el '98.

Esta experiencia es entonces determinante para Diego Ramírez que accede así al mundo de la literatura mediante el trabajo en el taller, los intercambios con autores de renombre y el descubrimiento de la escritura poética a través de estos.

En 1999, obtiene el primer lugar en los "Juegos Literarios Gabriela Mistral" y

recibe la beca de “Creación Literaria du Fondo del Libro” del Ministerio de Cultura en cuatro ocasiones (2003, 2005, 2007 y 2012). Entre sus primeros textos, figuran Corazoncito Noche (2002), Relamido (2002), libro de crónicas escrito con Gladys González, a quien conoció en Balmaceda, El baile de los niños (2005) y Mi delito (2009). Francisco Simon, acerca de El baile de los niños, apunta que “Para el caso de Ramírez, me importará pensar, entonces, cómo la ‘desobediencia’ y la ‘ambigüedad’ novísima adquirirán relevancia política al constituirse en un cuerpo indócil que, por medio de una plataforma como el baile, dirá el desmembramiento de la cultura nacional” (2012 205). Así, la subversión de la escritura de Ramírez posee un alcance político y acusador. Se trataría pues de una poesía comprometida y anclada en las contingencias de su época. Mi Delito se refiere, por su parte, a una experiencia vivida en 2005 por el poeta, la cual marcará su vida y su escritura. Según explica Leonardo Sanhueza, fue acusado de “asociación ilícita y de exhibición, almacenamiento y posesión de material pornográfico infantil […] encarcelado en la ex Penitenciaría y, después de tres meses de prisión, salió en libertad bajo fianza”; Ramírez señala no haber cometido ningún delito y “que su única vinculación con la red de pedofilia es haber entrado, al abrir un correo electrónico de un desconocido, en un sitio web que dejó registrados sus datos y la dirección de su computador” (2005 35).

El poeta clama entonces su inocencia, no lo apartan en el mundo intelectual-literario y, dado que no tiene nada que esconder, aborda en Mi delito su experiencia traumática de la cárcel; en una entrevista me dice que “en este mismo contexto de Cantares viene el capítulo heavy de mi paso por la cárcel que fue muy devastador, obvio. Por ejemplo, cuando se publicó Desencanto personal, yo estaba en la cárcel, y no pude ir al lanzamiento del libro”.

Además de sus actividades de escritura, Diego Ramírez también organiza talleres de escritura en la “Carnicería Punk” y administra una editorial artesanal, Moda y Pueblo. Carolina Benavente Morales da a este respecto algunas precisiones diciendo que “éste ha instalado su centro de operaciones culturales en una antigua carnicería del centro de Santiago, renombrada la Carnicería Punk” (2009 161) El taller subversivo e irreverente de Diego Ramírez Gajardo, fundado en 2007, tiene lugar en una atmósfera festiva y kitsch, con guirnaldas luminosas, afiches heteróclitos, bola de discoteca. Los miembros del taller se juntan alrededor de temáticas variadas como “Taller escritura de mujeres”, encuentro anual que da lugar a la publicación artesanal Madres carniceras, “Taller de literatura gay”, cuyos textos se publican en una antología Habla por ti perrita,

“Taller Moda y Pueblo. Escritura Creativa Poesía-Narrativa”, “Taller de verano Moda y Pueblo”, “Taller de Poesía Moda y Pueblo”, “Taller de Narrativa Moda y Pueblo”, “Taller de literatura gay-lésbica-trans”.

En el marco de estos talleres de la Carnicería Punk, se organizan dos tipos de eventos. Por un lado, acciones de arte, como lo precisa el blog de Moda y Pueblo: “intervenciones urbanas desde citas y homenajes de autores, armando un texto literario que desde el papel se suspenda por algún espacio publico [sic] representativo de ese trabajo […] y el trabajo es registrado en fotografía y video arte para su exhibición y presentación final” (Blog). Por otro lado, lecturas poéticas:

como parte de una manera de visibilizar el trabajo de los alumnos y poder compartir con otros escritores invitados, se han realizado en la Carnicería Punk una serie de lecturas poéticas abiertas al publico [sic] o y especialmente enfocadas para los alumnos del taller. Además, en la presentación de los libros del taller avanzado, en las colecciones de poesía de los poetas jóvenes que son parte del proyecto editorial Moda y Pueblo, se han invitado diversos escritores que han participado como presentadores de estas obras (Blog).

Las fotos del blog dan una visión representativa de las numerosas actividades del taller, de la confección de los fanzines y de la composición de los textos, mientras que los videos del canal de Youtube de la Carnicería Punk presentan a los miembros en plena lectura en los locales de la antigua carnicería. Como Hernández, Diego Ramírez también crea una editorial:

Editorial Moda y Pueblo: somos una editorial independiente, trabajamos a partir de la fotocopia y corchetera; ediciones limitadas y enumeradas que buscan ser vendidas a bajo precio y rescatar el concepto estético de fetiche del libro por medio de diseños de libros objetos, es decir reivindicar desde la cita comercial, al libro como un objeto único de arte, inclasificable e inencontrable (Blog).

Alejada de cualquier anhelo de rentabilidad, esta editorial privilegia la pasión por la creación, el trabajo colaborativo y la elaboración de ediciones artesanales. Como Héctor Hernández y Paula Ilabaca, Diego Ramírez se interesa por los circuitos alternativos y modestos con el propósito de difundir la producción de voces jóvenes emergentes, así como de la suya propia.

Su revista Matacola Fanzine de Poesía y Género, publicación artesanal cuyo primer número sale en 2012, se caracteriza por la provocación y el mal gusto; acoge a los poetas jóvenes que participan en el taller y viene calificada así en el sitio internet de la Cámara Chilena del Libro: “Matacola, un fanzine de poesía y narrativa erótica de los alumnos del taller del escritor Diego Ramírez” (2012 s/p.). En el prólogo programático del número dos, fechado en abril de 2013, Diego Ramírez enuncia claramente el objetivo de su taller y de la revista asociada:

Matacola es la forma de escribir pasando el borde del cuaderno, rayando la inscripción oficial, y permitiéndonos como un baile con disfraces y mascaras [sic] de guerra, que un grupo de chicos resistentes y rabiosos haga poesía, desde el discurso, el gesto político de sobrevivencia, para no domesticar nunca el corazón afiebrado de sus cuerpos, y estos romances, estéticas, violencias, y todas estas cosas que nos encantan, y que nos dan miedo, y que simplemente nos hacen escribir (2013 s/p.).

Dicho fanzine emprende una poética de la transgresión y de la subversión rompiendo tabúes y reglas, reivindicando una libertad creadora y presentándose como arma antipoder. El grupo o el colectivo que participa en él son los actores de esta creación disidente. El fanzine se convierte en “acto de protesta visual” (Triggs, 2010 205) instaurado a partir de la creación artesanal, colectiva y rebelde. El lanzamiento de la revista tiene lugar en parques (parque Uruguay, 16 de marzo de 2012), bares de Santiago (Humano Bar, barrio Providencia, el 27 de mayo de 2015) pero también en la SECh. Otros fanzines nacen, como Carnicera. Fanzine de escritura y género o Habla por ti perrita, presentándose este el viernes 18 de marzo de 2016 en los locales de la asociación “Organizando Trans Diversidades” (OTD Chile), barrio Bellavista. Se pueden citar asimismo Madres carniceras. Taller escritura de mujeres, centrado en la escritura femenina (2016).

Además de los fanzines, Diego Ramírez publica poemarios de su producción y de poetas jóvenes de su taller, pero también de amigos poetas. Así, salen en Moda y Pueblo Brian (2007) y Ayer conocí a Freddie Mercury (2014) de Ramírez y el poemario de 40 páginas de Héctor Hernández La interpretación de mis sueños (2012). Entre los autores jóvenes de Moda y Pueblo, están presentes Álvaro Cordero (No todas las mujeres son malas, 2011), Gabriela Contreras (Leporina, 2012 y Subterránea, 2014), Naya J. (Danza Triste, 2014), Ronald Bahamondes (Devenir princesa, 2013), Diego Zamora (Música hardcore. Cuentos para niños con el corazón roto, 2013), Cristián Iturriaga (Electric Paraíso, 2014) o Jordán Véliz Vergara (Waleska Solanas. Manifiesto Anti-hombres, 2017). Un libro-objeto de poemas, Frágil, Cajitas para guardar objetos de consumo de mi pequeña industria cultural (270 ejemplares únicos con dibujos y sorpresas) se presenta en la SECh el 30 de julio de 2008, y se publica una recopilación en formato fanzine, Sin nombre ni razón social (2014) cuyo objetivo “es de alguna manera molestarnos y enfurecer la institución y sus remplicas [sic] aburridas” (Ramírez, 2014 s/p.). Los poetas jóvenes Romina Sandoval (1986), Cristofer Vargas Cayul (incluido en Halo), Osa Flaca, Denis Rodríguez, Manuel La Rosa (poeta peruano radicado en Santiago), Nico Salas, Fernanda Pérez Cruz (1983), que forman parte de esta antología, componen textos que juegan sobre la ambigüedad masculino-femenino, la rebelión, y constituyen una alternativa a las publicaciones poéticas de las grandes editoriales. Numerosos poetas del taller de Ramírez reivindican abiertamente su homosexualidad.

Otras voces novísimas: escrituras de la brevedad y de la inestabilidad

Ricardo Sánchez escribe acerca de Pablo Paredes: "ha demostrado durante los últimos diez años, cuando menos, un oficioso camino estético; de la poesía (paradójicamente con mucha fe) al drama, del verso breve al vertiginoso ritmo subordinante y clausular" y habla de "Sus formas siempre expansivas, su palabra siempre en repliegue y avance hasta la claridad poética de todo un proceso literario, crítico y fenomenológico en que subsiste, a veces, la silenciosa rabia de los torturados por el símbolo" (2005 243). Paredes irrumpe en el escenario poético en 2001 con El barrio de los niños malos, antes de que salgan la antología Frío en la noche latina y El final de la fiesta (2005), El niño Dios (2006) publicado en México en 50 ejemplares, Mi hijo Down (2008), La raza chilena (2012), Mi pequeña Unión Soviética (2017) y Los animales por dentro (2020). Según el mismo Sánchez, en Frío en la noche latina, así como en los primeros libros de Paredes,

Se poetiza la infancia porque la infancia es lo perdido, es el siervo de una imagen social en (de)formación. El barrio es una categoría de la ciudad, y la ciudad aplasta la infancia; es la dialéctica de los subordinados y los subordinantes, la evidencia alegórica de la castración del país y del continente; por eso en el país y en América siempre es de noche, siempre es de tumba, de féretro. El sitio barrial es una categoría fenomenológica de los vacíos en que coexiste lo marginal y la decadencia homérica de los antihéroes (244).

La marginalidad, el espacio urbano, la niñez son los temas centrales de la producción de Paredes cuya escritura singular y politizada, como veremos, le permite obtener varios galardones entre los cuales dos menciones honoríficas en el "Concurso Nacional de Poesía 70 años de las Juventudes Comunistas" en 2002, una mención honorífica en 2003 en el "II Premio de Chile-Poesía, Poeta Armando Rubio" y el Premio Revista de Libros de El Mercurio en 2020. Paredes es también becario de la Fundación Neruda en 2004. Ese mismo año, obtiene el

primer lugar en los “Juegos Literarios Gabriela Mistral”. Hoy, se consagra esencialmente a la escritura dramatúrgica (Las Analfabetas, 2011) y a la política, militando en el partido Revolución Democrática.

Su escritura lírica, como muchos otros poetas jóvenes, lamentablemente da lugar a muy pocas reseñas de parte de la crítica literaria, pero la evoca Mónica Drouilly Hurtado, quien la caracteriza como una “poesía rítmica, visual, marginal y un tanto mass-mediatizada […] trazando una ruta de desmitificación del imaginario de la infancia, que deja de ser feliz, cobijada, protegida. Queda el desamparo, las lágrimas, el dolor” (2006 2). Se ancla entonces su escritura en la modernidad y los motivos recurrentes remiten a la desesperanza y la infelicidad, sin olvidar la marginalidad, rasgo distintivo de numerosos poetas jóvenes actuales de Chile.

Si los “Novísimos” son hoy menos numerosos que en su origen, es porque muchos poetas del grupo dejaron de producir o ya no tienen contactos con los miembros esenciales de esta unidad de generación (Hernández Montecinos, Ilabaca, Paredes y Ramírez). No obstante, tres otros nombres deben ser mencionados. Así, Ernesto González Barnert (1978) publica sus poemarios a partir de 2000 como La coartada de los dragones por el camino pequeño (2000), Higiene (2007), Trabajos de luz sobre el agua (2015), Cul de sac (2016) o Éramos estrellas, éramos música, éramos tiempo (2018). Obtiene numerosas recompensas, como el “Premio Nacional Eduardo Anguita” (2009) y el “Premio de Honor Pablo Neruda” de la Universidad de Valparaíso (2007). También obtuvo la beca de la Fundación Neruda y participó en los talleres de poesía de la Biblioteca Nacional-Fundación Mustakis, o en los de la SECH. Figuran algunos de sus poemas en la antología (SIC) de 2004 así como en otra titulada Santa Rosa 57 en 2007. Tuve la oportunidad de escribir algunas líneas sobre Trabajos de luz sobre el agua haciendo hincapié en el trabajo lingüístico, la densidad y la brevedad y señalé que “Los 58 poemas que contiene Trabajos de luz sobre el agua de Ernesto González Barnert (Temuco, 1978), reeditado en Argentina y cuyo título sinestésico se presenta como metáfora de la transparencia de la palabra poética, oscilan entre concisión y despliegue verbales” (Iguiniz, 2017 s/p.).

Gladys González (1981) también pertenece a esta unidad de generación. Participó en los talleres de Balmaceda Arte Joven dados por Sergio Parra, Pedro Lemebel en 1999, Carmen Berenguer y Rita Ferrer en 2002 (Hidalgo 99), y es autora de Papelitos (2002), Gran avenida (2004), Aire quemado (2009),

Hospicio (2010), Vidrio molido (2011) o Calamina (2014). Obtiene la beca de la Fundación Gabriel y Mary Mustakis para los talentos jóvenes en 2001 y 2002, la del taller de la Biblioteca Nacional (2003) y la de la Fundación Neruda en 2004. También fue ganadora en 2019 del Premio Pablo Neruda de Poesía Joven. Está presente igualmente en numerosas antologías, como Cantares de Raúl Zurita. Malú Urriola escribe que se trata de "una poesía que valora la sencillez, que no requiere de artificios y que abre un movimiento de oscilación, de fuga, y anti sacralización de sus significantes" (2006 s/p.).

Por su parte, Maurizio Medo hace hincapié en la creación poética de Felipe Ruiz, otro poeta novísimo aún activo hoy, y la caracteriza así: "Heterogeneidad, pluralidad, discontinuidad, simultaneidad, bricolage, inestabilidad, dispersión, imprecisión, lo contingente, indecibilidad, lo arbitrario, entre otras, son algunas de las nuevas categorías que se manifiestan en este Cobijo" (2005 s/p.). Tras participar en talleres dictados por José Ángel Cuevas, Lila Calderón, Alejandra Costamagna y Paz Molina, Ruiz publica Cobijo (2003), poemario recompensado por el premio Armando Rubio, luego Arquero (2008), Fosa Común (2009), Trenes (2010) y Magnolia (2012). También recibió la mención honrosa del concurso de poesía de la Feria Internacional del Libro de Santiago en 2003. Gladys González y Felipe Ruiz, como sus demás compañeros pertenecientes a los "Novísimos", empiezan su formación en talleres de escritura y se ven ellos también recompensados por premios literarios.

La unidad de generación Halo

Esta unidad de generación está íntimamente ligada a la de los “Novísimos” que —por lo menos algunos de ellos— apoyan y publican a los autores jóvenes que la componen, tendiéndoles la mano y favoreciendo su emergencia. El origen de esta unidad de generación de los autores de Halo lo recuerda Paula Ilabaca, en su presentación de la antología de Héctor Hernández, refiriéndose a: “mi taller ‘Texturas’ de Balmaceda —insisto en este espacio, pues aquí estuvieron gran parte de los antologados que después pasaron por el taller de HH ‘Escrituras del desastre’ que fue durante el invierno del año pasado en Balmaceda—” (2014 s/p.). Paula dirige este taller de creación poética en agosto-septiembre de 2013 en el cual “habrá espacios de lectura poética de diversos autores, crítica de textos, conversatorios y las sesiones son completamente personalizadas” (Morales 2013 s/p.). La propia poeta da algunas precisiones sobre el contenido de este evento en el prólogo de su fanzine:

En mis talleres, que he llamado Texturas, dedico las primeras sesiones a leer textos, sobre todo clásicos, en voz alta, textos que quizás los chicos y chicas por sí solos no irían a curiosear, y nunca antes, hasta ahora, se me hizo más patente y relevante leer un par de cantos de la Divina Comedia, cuando todo parecía decir que yo sería una suerte de Virgilio para los talleristas. Sin embargo, yo fui Dante y los talleristas pequeños Virgilios que enmudecidos, acongojados, felices o estupefactos me guiaban. Siempre he insistido que el encuentro con el arte puede resultar profundamente complejo para quien lo recibe. Para una gran parte de los alumnos era su primera experiencia en un taller de poesía. Y compartir con ellos ese momento fue realmente hermoso (Texturas, s/p.).

Para Paula Ilabaca, la transmisión en materia de creación poética puede resumirse por palabras clave como descubrimiento (“primera experiencia”) e intercambios (“compartir”). Son entonces la generosidad y las interacciones ya evocadas anteriormente las que parecen prevalecer para la poeta en dichos

talleres.

Texturas da lugar a la publicación de un fanzine epónimo, que constituye el "foco de producción" originario de los poetas jóvenes emergentes de Halo. Constatamos efectivamente que varios de ellos participaron en Texturas:

Debo decir que en el desarrollo del taller me tomó por sorpresa el descubrimiento de una generación. Yo escuché cuando leyeron sus textos, los ecos y resonancias de la poesía de sus compañeros de generación, aunque ellos nunca se habían leído, ni conocido, ni escuchado: vi aparecer los océanos, casas llenas de plantas, con olor a cloro o cubiertas de insectos, monstruos, asteroides y voces que se plegaban y desplegaban en un uso de la naturaleza concreto, tremendamente bello (Id.).

Paula Ilabaca, al publicar Texturas, desea revelar a talentos; se descubre a Maximiliano Andrade, a Alexander Correa, a Claudia Maliqueo o a Daniel Medina Lillo cuyos discursos líricos se caracterizan por su gran diversidad. Surge con estos autores jóvenes lo que Paula Ilabaca llama "una generación", la de 2014; considero más bien a estos poetas, presentes en 2014 en Halo, como unidad de generación, puesto que corresponden a una parte de la abundante creación poética que nace en esa época, a través de la antología Halo o por otros medios.

Héctor Hernández, quien, como se ha dicho, organiza en 2013 el taller "Escrituras del desastre" destinado a poetas jóvenes emergentes en el marco de Balmaceda Arte Joven, publica el mismo año el fanzine epónimo, subtitulado Rescrituras, Interescrituras, Transescrituras y resultado del trabajo de las sesiones. En el prólogo ("Umbral") escribe:

Este fanzine recoge parte del trabajo que los y las poetas del taller hicieron con respecto a la rescritura, interescritura y transescritura, que son tres modos de escribir desde ese desastre que implica desobedecer al yo. […] Toda la rabia y la ternura tienen que ver con eso, o como se dijo en la última sesión: la poesía es la más alta expresión del resentimiento. Eso es, sentir dos veces, destruir, pero

luego crear, o crear para luego destruir (2013 2).

Escribir el desastre a través de la rabia, de la ternura y del resentimiento: he aquí el programa del fanzine que se presenta, según yo, como una especia de génesis y pre-historia de la antología Halo de 2014. Los poetas que figuran en el fanzine nacieron en los años ‘90 y se los vuelve a encontrar, en su mayoría, al año siguiente, excepto algunos nombres que no se incluirán en él. Los autores comunes a Escrituras del desastre y Halo son Pablo Apablaza Azócar (1995), Nicolás Meneses (1992), Maximiliano Andrade (1990), Claudia Maliqueo Lagos (1994), Catalina Ríos Muñoz (1995), Roberto Ibáñez Ricóuz (1993) y Daniel Medina Lillo (1996). Si algunos de ellos están presentes en Texturas dirigido por Paula Ilabaca, otros hacen su aparición en el fanzine de Héctor Hernández: Pablo Apablaza, Nicolás Meneses, Catalina Ríos Muñoz, Roberto Ibáñez Ricóuz.

La experiencia de los talleres de escritura es, otra vez, determinante, como lo expresa Fernanda Martínez Varela, en una entrevista inédita conmigo:

BS: ¿Los talleres eran muy distintos, cada uno tenía su especificidad o había parentescos entre ellos?

FMV: Yo diría que cada profesor trabaja lo que ha trabajado toda su vida y lo que él puede enseñar. O sea, para trabajar La Sagrada Familia, Héctor me ayudó mucho en la estructuración porque es un gran estructuralista de sus obras, es un arquitecto en ese sentido. Con Rodrigo Gómez y con la Paula, trabajamos más las sonoridades del texto, con otros amigos que me hacían comentarios, trabajamos más las imágenes.

BS: Eran talleres muy complementarios.

FMV: Sí. He buscado talleres que puedan serme complementarios en las cosas

que me van enseñando. En el taller de Rafael Rubio está la métrica, es más conservador, digamos. Tiene otra visión de la poesía.

El aprendizaje en los talleres de escritura y los resultados publicados en fanzines o antologías nutren y enriquecen la producción de estos autores emergentes, como lo expresa aquí Fernanda Martínez, a través de gestos generosos de parte de poetas confirmados entre los cuales se encuentran, una vez más, Héctor y Paula.

Capítulo 3

De los “Novísimos” y poetas de Halo a otras “unidades de generación”

Algunos poetas de la misma generación que los “Novísimos” no están incluidos en esta promoción, de la misma manera que otros poetas están ausentes de la antología Halo o de los talleres que vieron surgir a los autores que forman parte de este libro. ¿No estarían estos poetas “independientes” ligados entre sí por una emergencia y rasgos comunes? ¿Constituyen, para recordar a los ya citados Richard y Margaret Braungart, “cohortes” poéticas que juegan sobre “la brecha permanente en relación con la tendencia general expresada por el conjunto de las demás” (Chauvel, 2013 668), en particular la tendencia encarnada por los “Novísimos” y por los poetas de Halo? Los “Novísimos”, a quienes considero más bien como unidad de generación, darían una “tendencia general” creando ciertas reglas, eventualmente seguidas por las demás unidades de generación o grupos generacionales. Para Paula Ilabaca, en su presentación de Halo,

Al mismo tiempo, no puedo dejar de pensar en aquella antología de los poetas nacidos en los ochentas que aún no existe […] e imagino el índice: Camilo Herrera, Elías Hienam, Mariela Malhue, Juan Guillermo Jeldes, Constanza Marchant, Jorge Cid, Agustín Hidalgo, Daniela Catrileo y el gran Juan Carreño. Pienso también en los noventeros que no están en Halo, mis recordados niños de la Carnicería Punk, los Moda y Pueblo que transitan por un texto que no es poesía ni prosa que a veces es música y también arrebato: Vicente Palma, Fanny Leona, Leonardo Quezada. Y mi querido y talentoso Luis Vicente Fresno, que hace poco hizo su aparición en la escena poética nacional. En el libro podrá entregarse una propuesta de escena, pero no debemos olvidar que existe otra escena que se escabulle del papel, del documento (2014 s/p.).

La poeta evoca entonces la existencia de creadores pertenecientes a varias “escenas poéticas”, que van complementándose, a sabiendas de que algunas de ellas tienen una visibilidad mayor que otras. Existiŕian, pues, grupos paralelos, que nacen en un momento idéntico, pero que son de tendencias diversas y de unidades de generación diferentes. Esta pluralidad complica cualquier clasificación, pero confirma la subdivisión de dos generaciones en varias unidades de generación, en el momento de constitución de los “Novísimos” y de la publicación de Halo.

Colectivos poéticos

Este trabajo colaborativo proteiforme dentro de colectivos es abundante en Chile. Las afinidades, la concepción idéntica de la creación literaria, la organización de eventos, la publicación de poemarios o antologías artesanales son elementos que se deben tener en cuenta a la hora de interesarse por estos colectivos poéticos chilenos. Denis de Saint-Amand explica en un artículo que una "colectividad literaria viene movida frecuentemente por la necesidad de afirmar su federación y de llamar la atención dentro del paisaje cultural en el cual se instala" (2015 79-80). Los colectivos poéticos en Chile, en efecto, echan una nueva mirada a la creación, deseosos de dar a conocer a voces emergentes y talentosas fuera del marco de las publicaciones y ediciones oficiales. Diversos eventos (lecturas, performances) son organizados por los responsables o miembros de estos colectivos que emergen y se afirman por esta vía. Es esta aparición bajo la forma de grupos, creados en el marco de universidades o de actividades editoriales, la que permite la emergencia de voces singulares que luego siguen caminos individuales. El trabajo en estos colectivos sería también, de cierta manera, un "evento fundador" dando lugar a la producción de poetas jóvenes en ciernes.

El ejemplo del "grupo" o colectivo La Faunita impresionante es revelador. En un encuentro con el poeta Jorge Cid, me indicó que él forma parte más bien de un "grupo" que de una generación y reivindica sus afinidades con otros autores como los poetas Camilo Herrera, Nicolás Said, Agustín Hidalgo, Ignacio Elizalde (lamentablemente no incluidos en este estudio por resultar imposible acceder a sus obras), y los prosistas Felipe Becerra y Florencia Edwards, todos nacidos entre 1985-1986.

Para él, los rasgos fundamentales de este grupo o colectivo serían el trabajo sobre la lengua, la actitud de autoburla, la espontaneidad, el aspecto lúdico, la ausencia de debates intelectuales y de manifiestos a diferencia de los "Novísimos". Cid también realza su propia independencia y la composición de Labia larvaria a los 17 ó 18 años, antes de conocer a sus amigos autores citados más arriba y me indica, además, que el nombre de este grupo sería "La Faunita impresionante", nombre de la editorial que los publicó. Este conjunto de autores

en el cual predominan los poetas nació el 21 de septiembre de 2009 durante la intervención Siempre en llamas, evento fundador del colectivo y evocado en un artículo del suplemento Fondo negro de la La Prensa de La Paz el 21 de febrero de 2010. Allí, La Faunita viene presentada como “un grupo literario”, al que Felipe Becerra, autor del artículo, califica de la manera siguiente: “La Faunita es, en cierta manera, un modo de generar intensidades entre las escrituras de una manada de amigos” (2010 7). Se trataría entonces a la vez de un colectivo y de una unidad de generación a la cual se suma Jorge Cid (1986), autor hasta la fecha de tres poemarios que son Labia larvaria (2009), Bebé sirena (2011) y Éxodos (2018). Galardonado por diversos premios de poesía, como el primer premio en la categoría poesía del Concurso Poesía, Cuento y Ensayo para Estudiantes de Enseñanza Media en 2002 organizado por la Universidad Católica de Concepción o del Premio único por Labia larvaria en los Juegos Literarios Gabriela Mistral categoría juvenil, certamen organizado por la municipalidad de Santiago en 2005 —uno de los miembros del jurado era Raúl Zurita—, recibe igualmente la Beca de Creación Literaria del Consejo Nacional del Libro y la Lectura por su proyecto poético Abigeato. Además, participa en el ciclo de lecturas poéticas y de performance “Autores de noche. Procesos escriturales en vivo”, realizado en la sala Ercilla de la Biblioteca Nacional el 18 de julio de 2008 y, en febrero de 2015, en las lecturas de los “Jueves de la Chascona”, los que, creados en mayo de 2012, acogen en particular a poetas jóvenes chilenos y latinoamericanos.

El colectivo Florerito quebrado, creado en 2008 por Daniela Catrileo (1987) —poeta que recibe a finales de 2019 el premio municipal de Santiago por Guerra florida (2019)— y Nicolás Muñoz (1981), fue calificado de “sincronía poética, integrando a otros poetas jóvenes de la capital, organizando diversas lecturas en el centro y la periferia de Santiago” (2010 s/p.). Publica en 2010 un fanzine, Florerito quebrado. Poemario indestructible, que incluye poemas de seis autores jóvenes que son Daniela Catrileo, Nicolás Muñoz, Ángela Espinoza (1986), Emersson Pérez (1982), Óscar Uribe (1986), Isaías Castro (1987). La decisión de unirse en un grupo poético se explica por una necesidad de cooperación y de establecer vínculos en una ciudad que separa, como lo explica el mismo colectivo en su blog: “Nacemos en la trizadura de la ciudad, diferentes comunas, pero nuestro recorrido es el mismo surco violento de la ansiedad de la vida. Somos la consecuencia, y la casualidad de una esquina cualquiera y a la vez el pegamento de un puzle difícil de armar” (Blog).

Otro colectivo, Mal de ojo, creado por Pablo Lacroix, poeta incluido en el corpus

de este libro, se fija los objetivos siguientes que él enumera el 20 de octubre de 2011 en un artículo en línea en el cual habla de “selección de poesía colectiva” y donde explica

márgenes, nombre de este libro, primer hijo de ajiaco ediciones, es síntoma claro de nuestra colectividad; nos agrupamos en torno a nuestras diferencias, a nuestra diversidad artística y vital, como jauría sigilosa que ladra al unísono, enfocándose en diferentes puntos.

somos un círculo de amigos ajeno al círculo poético. no nos reconocen, ni sobrevaloran, ni vanaglorian y eso está bien. somos mal de ojo, poesía colectiva, social, comunitaria y diversa, al margen de los poetas tantas veces consagrados en libros y catálogos. generamos ruido, molestamos y manchamos las camisas con vino, y hay que tener ojo con eso, porque ladramos desde el margen; la periferia poética que nos mantiene vivos como agrupación (2011 s/p.).

Así, este colectivo, constituido de poetas exteriores a los grupos generacionales o unidades de generación reconocidos y consagrados, publica su anuario, integrando, en forma de antología, poemas de los miembros de este mismo grupo. En 2013 sale Márgenes. Anuario poético colectivo Mal de Ojo, muestra del vigor del colectivo y del entusiasmo del poeta y editor Pablo Lacroix del que hablaré más adelante.

Otros colectivos explican sus acciones e intervenciones durante el congreso “El poema más allá del poema”, organizado en octubre de 2015 en la Pontificia Universidad Católica de Santiago, donde en un panel se les da la palabra a cuatro colectivos poéticos. Uno de ellos es “Agua maldita”, constituido por 18 miembros, como Patricio Contreras, autor del poemario Calle abierta (2016) del que citaré extractos; es un colectivo que empezó a existir como taller en agosto de 2013. Sus actividades se desarrollan en parques públicos y en las poblaciones de la capital de donde se les desaloja frecuentemente. Su funcionamiento gira en torno a la autogestión y al apoyo mutuo. Organizan festivales como Equinoccio y Solsticio, publican la revista Agua maldita, desean emprender un arte rabioso, cuyo objetivo consiste en compartir con los demás y se consideran como

“trabajadores de la palabra escrita”. También está “Pez soluble”, formado entre otros por Joaquín Vargas y Catalina Ríos: se fundó en 2014 en la Universidad de Chile por cuatro estudiantes y organiza eventos multidisciplinares variados, como lecturas de poesía y prosa, danza, teatro y performance. El objetivo consiste en generar diálogo. El colectivo “Salagarda”, constituido por Constanza Silva, Marcela Ríos, Tatiana Orellana, considera la poesía como un arma potente y crítica de creación y destrucción. Se trata, para dicho colectivo, de introducir la poesía en los espacios públicos y, por ejemplo, de utilizar las paredes como soporte. En cuanto a “Sudor de poetas”, creado en 2012 en la Universidad Católica, organiza eventos ligados a la performance, como “poesía enmascarada”; su meta es la de hacer salir la poesía del aula y de ensanchar la experiencia de la lectura sacándola de la intimidad. Se organizan eventos en bares, así como talleres donde se efectúan críticas constructivas de poemas de los miembros participantes. El grupo publica una revista epónima, musicaliza lecturas, las difunde por internet y realiza actividades de traducción con el fin de publicar poemas en versión bilingüe inglés-español.

Estos diferentes grupos o colectivos poéticos, complementarios de los “Novísimos” y de los poetas de Halo, podrían constituir, a su vez, “unidades de generación” en la medida en que sus propuestas estéticas singulares no siguen forzosamente los preceptos de los “Novísimos” y que los poetas que forman parte de estos colectivos no se incluyen en las dos promociones en las cuales me centro en este libro. Se caracterizarían igualmente por un evento fundador que sería el trabajo en el seno de un colectivo permitiendo su eclosión.

La escritura en talleres literarios

Como lo vimos más arriba, la participación de los poetas jóvenes en talleres de escritura puede considerarse evento fundador. Estos tienen lugar en sitios públicos o incluso en lugares privados. ¿En qué talleres participan estos poetas jóvenes exteriores a los “Novísimos” y al grupo Halo? En Santiago, los poetas Raúl Zurita, Carmen Berenguer, Elvira Hernández, Andrés Morales o Thomas Harris, pero también poetas más jóvenes como Pablo Lacroix o Fabián Burgos, dan talleres de escritura en diferentes marcos (Balmaceda 1215, Biblioteca Nacional, SECh, universidades), permitiendo a poetas emergentes y en ciernes acceder a una formación de calidad.

Rodrigo Hidalgo me dio detalles sobre el centro cultural Balmaceda 1215 por el cual pasaron, como ya dije, poetas como Héctor Hernández o Paula Ilabaca:

Básicamente, este centro cultural Balmaceda, se crea el año ‘92. […] Y éste es un espacio que se dedicó para talleres […]. Surge el año ‘92 entonces Balmaceda como un espacio para la formación de artistas jóvenes y gratuito. […] Nosotros hacemos talleres para chicos menores de 25, de 15 a 25. […] Entonces el área de literatura parte el año ‘97 con talleres regulares, y de ahí hasta ahora. […] Los jóvenes que en esos años (97, 98, 99, 2000) tuvieron clases en Balmaceda con Lemebel, con Millán, con la Carmen Berenguer, tuvieron una situación formativa privilegiada. Fueron chicos que muy rápidamente, ya el 2002, habían publicado sus primeros libros y, habiendo tenido los profesores que tenían, venían con todas las ganas de convertirse en la nueva generación de poetas (entrevista inédita).

Balmaceda 1215 es importante para los poetas jóvenes del siglo XXI, entre los cuales figuran autores de otras unidades de generación que los “Novísimos” y los de Halo: Óscar Saavedra participa, por ejemplo, en el taller de poesía de Balmaceda 1215 con Erwin Díaz (poeta nacido en 1959) y Elvira Hernández en

1999. Esta me explica en efecto que:

El primero que hice fue en Balmaceda. Balmaceda era un lugar que pretendía atraer a jóvenes de sectores que no tienen acceso de forma preferente ya sea a libros, a contactos con personas de literatura, pero igual tienen un interés […]. Entonces yo hice dos talleres más o menos seguidos. […] Óscar Saavedra estuvo en uno de ellos, no sé si fue en el primero o el segundo, pero fue uno de los más antiguos […]. Mi trabajo ahí fue ponerlos en contacto con lecturas, con poetas que a mi juicio podían ser muy interesantes para ellos porque habían sido interesantes para el desarrollo de la poesía. Yo recuerdo la gran expectación que produjo la lectura de Juan Luis Martínez, por ejemplo, o de Guillermo Deisler (entrevista inédita).

Además de los talleres de Balmaceda, Elvira Hernández propone otros en la Biblioteca Nacional y en la Universidad Católica:

Después, lo otro que hice fue en la Biblioteca Nacional. Y eso fue algo que se hizo en torno a poetas griegos también para jóvenes poetas y […] con la obligación de que ellos escribieran algo. En Balmaceda también estaba ese pie forzado de que tenían que escribir, pero nunca puse el acento en eso. Me interesaba más la lectura que ellos podían hacer […]. Y después en la Católica fue distinto porque en la Católica es un taller que se da para todos los alumnos del campus, entonces llegan muy diversas personas, muy diversos conocimientos. […] Llegaron personas que venían de matemáticas, de medicina, había otros de letras, otros del college […]. Eso ocurrió, si no me equivoco, en el 2010 […].

B. Santini: —Y ¿se acuerda de algunos nombres?

E. Hernández: —Bueno, ahí estaba, de ese grupo de la Católica, Fernando [sic]

Baros. […] Él trabaja en enfermería, es enfermero…

B. Santini: —Alexis.

E. Hernández: —Alexis, Alexis. Él ya tenía sus intereses, como muy perfilado. Se entusiasmó muchísimo y fue quien yo diría capitalizó en ese taller. En el de la Biblioteca Nacional, fueron muchos porque fue convocado, estaba Diego Ramírez, estaba Gladys González, Enrique Winter estuvo también ahí (entrevista inédita).

Alexis Baros López participa, en efecto, en los talleres de poesía dictados por Elvira Hernández (2011), pero también en los que se organizan por Luis Correa-Díaz (2012), Paula Ilabaca y Héctor Hernández (ambos en 2013) y me da precisiones, en un mensaje electrónico, acerca de estas experiencias

tomé taller de poesía con Elvira Hernández. El primer día, llega la directora de la carrera de letras y había puros compañeros de literatura, o sea que era el único espécimen extraño que estudiaba enfermería y que estaba metido ahí. La directora dice: Tenemos el agrado de que nos acompañe una gran poeta, premio nacional, muy nombrada. ¿Quién será? Y dice: Va a quedar a cargo del ramo Elvira Hernández. Yo jamás en la vida había escuchado a Elvira Hernández, yo no sabía quién era. Después obviamente me adentré en su literatura y se convirtió en uno de mis referentes literarios importantes. No la conocía hasta ese momento (entrevista inédita).

Los talleres dirigidos respectivamente por Elvira Hernández y Luis Correa-Díaz tuvieron lugar en el marco de las actividades de la Pontificia Universidad Católica. El del segundo es un taller de creación poética que ofrece optativamente el Departamento de Literatura de la Facultad de Letras de esa institución a sus alumnos provenientes de diversas carreras. En esta universidad,

la formación de los poetas emergentes, organizada por autores de renombre, es un loable esfuerzo.

La Biblioteca Nacional propone puntualmente talleres de creación literaria, como me lo explicó Elvira Hernández. Así, Thomas Harris dirige ahí un taller de creación y reflexión poética en 2012 en el cual participa el poeta Pablo Lacroix. Este taller se concluye con la lectura, en enero de 2013, de producciones elaboradas por los participantes.

En cuanto a Carmen Berenguer, comienza a dictar talleres literarios en la SECh a partir de 1986 y continúa esta actividad hoy; en su taller "Fines de siglo" de ese año participan autores adolescentes, que tienen en su mayoría entre 14 y 16 años, entre otros Jesús Sepúlveda (1967). Pero para Carmen Berenguer "la gente no aprende a escribir en el taller", como me lo señala en una entrevista inédita. Para ella, se trata más bien de consolidar el bagaje literario-poético de autores jóvenes. Su taller "Escritura y género", organizado a fines de 2016, tiene por objetivo el de "armar un libro y darle lectura al libro Escritura y temblor del filósofo Patricio Marchant", añade en la misma entrevista. Otro ciclo tiene lugar en marzo de 2017. Pero fue igualmente en el marco de Balmaceda 1215 donde intervino Carmen Berenguer quien, además de recibir en sus clases a Héctor Hernández, Diego Ramírez, Gladys González o Pablo Paredes, también recibió a poetas exteriores a esta unidad de generación poética incluida en el corpus, como sucedió con Víctor Munita Fritis en 1995.

Andrés Morales, académico y poeta, me dice, a su vez, que dirige desde la década de los ochenta un taller en la Universidad de Chile, el que, por lo tanto, ha funcionado unos 30 años. Señala que "de ahí ha salido prácticamente toda la generación del '90 y buena parte de la generación — no toda — de la generación del 2000, donde está Rodrigo Olavarría, Víctor Quezada, son muchos, 10 ó 12 por taller y por 30" (entrevista inédita). Andrés Morales añade: "Soy muy estricto en los talleres con tareas todo el tiempo, haciendo una visión crítica de lo propio y lo ajeno, en fin, trabajando muy, muy duro con los chicos y por Dios he visto cómo despegan de una manera increíble. En seis meses se logran milagros" (id). Este taller, que también tiene lugar en el marco universitario y es organizado por un poeta y académico, posee entonces características distintas de los de Balmaceda 1215, por ejemplo, y se acercaría más bien a los de Elvira Hernández.

Además de estos talleres organizados en la capital, otros también se desarrollan

en la provincia. Sergio Muñoz, animador del taller de creación poética de La Sebastiana en Valparaíso, escribe que, en 1994, gana la beca de la Fundación Neruda y que

Desde entonces (1994 a la fecha), se han desarrollado ininterrumpidamente 21 años de taller, con alrededor de 10 jóvenes poetas seleccionados por año, y hemos participado 4 personas como monitores: Pedro Araya (1994, 1997, 1998 y 1999); Marcelo Pellegrini (1995 y 1996); Ismael Gavilán (2000 a 2016) y Sergio Muñoz (1994 a 2016).

En la actualidad, las postulaciones se realizan durante febrero y marzo de cada año y el Taller sesiona todos los días viernes de 16:30 a 18:30 horas, entre los meses de abril y diciembre. Actualmente pueden postular al Taller jóvenes poetas de hasta 30 años, y recibimos alrededor de 100 postulaciones por año, de las cuales seleccionamos a los jóvenes poetas que nos acompañarán durante el año (texto enviado por email).

Esta actividad permite entonces a voces de Valparaíso expresarse a través de este lugar de intercambios y de aprendizaje. Ocurre lo mismo por lo que se refiere al taller Carlos Pezoa Véliz dirigido por Claudio Guerrero en la Universidad Católica de Valparaíso y cuyos miembros son de la provincia:

El proyecto comenzó en agosto de 2014, con tres jóvenes poetas. El 2015 continuamos con aproximadamente 15 poetas y actualmente el 2016 somos alrededor de diez. Digo aproximadamente, porque la asistencia es libre. Los números señalan los que regularmente asisten, una vez a la semana, todo el año.

Hay varios recuerdos. Comenzamos leyendo poesía. Hicimos un plan de lectura. Partimos por los clásicos, leímos poesía oriental, de la tradición francesa y anglosajona, y luego llegamos a Chile. Después, vino la hora de mostrar los

textos propios. Y allí empezamos una nueva fase, de conocerse, criticarse, aconsejarse.

[…] Todos tienen entre 18 y 23 años aproximadamente, pertenecen a la Carrera de Castellano y Pedagogía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. La convocatoria es abierta, cada año se suma quien se interese y motive (texto enviado por email).

Se constata que el sistema de los diferentes talleres es bastante parecido: se trata de aportar a los participantes herramientas teóricas, de efectuar lecturas, de desembocar en una producción literaria, de poner en marcha cooperaciones y correcciones, favoreciendo así una colaboración entre los participantes. En otras ciudades de provincia existen talleres. En Concepción, Tulio Mendoza Belio crea el taller literario Fernando González-Urízar en 1982. Me explica en una entrevista inédita, que "El Taller se ha caracterizado por mezclar creativamente la experiencia de diferentes rangos etáreos y, por lo tanto, de diferentes generaciones. En la actualidad el tallerista con mayor edad tiene 85 años y el más joven 18". Así, esta colaboración intergeneracional es estimulante para los poetas jóvenes emergentes, miembros del taller situado en el centro cultural Fernando González-Urízar y en el cual participó, por ejemplo, Jorge Cid. En Puerto Montt, el poeta Gabriel Zanetti dirigió igualmente un taller en la Universidad Santo Tomás donde, en 2012, se entrecruzan los géneros literarios, entre ellos la poesía y cuyas actividades aparecen reflejadas en la Revista Lecturas.

Las nuevas voces y su presencia en antologías

Llama la atención la abundancia de poetas jóvenes emergentes nacidos en los años 1980 y 1990, los cuales escriben y publican a inicios del siglo XXI. Resulta a veces difícil clasificar a algunos de ellos dentro de una unidad de generación específica. En efecto, si su emergencia se produce a menudo en talleres de escritura, no están siempre incluidos en antologías de poetas jóvenes, hacen a veces un recorrido más bien independiente, lo que no les impide ser reconocidos y apreciados por sus pares, miembros de colectivos o unidades de generación.

¿Sería pertinente, como lo hago para los poetas de Halo, categorizar a estos poetas en función de las antologías en las cuales se publican poemas suyos por primera vez, si es necesario, lo que me permitiría así dar un nombre a estas otras unidades de generación?

Entre los poetas jóvenes emergentes, quienes hayan participado en antologías o en encuentros y lecturas, algunos todavía no publicaron poemarios. Así, Pablo Apablaza y Daniel Medina Lillo —ambos miembros del taller Balmaceda 1215 organizado por Héctor Hernández en 2014 y presentes en Halo— así como Cristofer Vargas Cayul, también poeta incluido en Halo, no tienen poemarios, pero ya revelan una gran fuerza expresiva. ¿Cuáles son los rasgos distintivos de los textos que publicaron en Halo? ¿Se pueden establecer vínculos entre ellos? Ya se podrían percibir algunos puntos en común: amargura, desolación, destrucción, pero también recomposición mediante procedimientos nuevos e innovaciones lingüísticas están en el centro de los discuros líricos de estos poetas jóvenes promisorios.

Además de Cantares y Halo, otras antologías permiten igualmente la difusión de nuevos poetas emergentes, exteriores a los “Novísimos” y al grupo de poetas de Halo, antes de que los mismos poetas publiquen sus primeros libros. Los poetas a quienes se incluye en dichas antologías son del Norte grande o chico, de Magallanes, de Valparaíso, de Concepción, de la región metropolitana de Santiago, lo que permite abarcar una diversidad de creadores originarios de las distintas regiones de Chile.

Propongo más adelante algunos ejemplos precisos entre numerosas antologías de poetas jóvenes que surgieron en Chile en estas primeras décadas del presente siglo. En el blog de la editorial Ayún, donde se publica El Lugar de la memoria. Otro mundo es posible. Poetas y narradores de Chile (Santiago, 2007) se explica que

Editorial AYUN es un conjunto de personas que, sin fines de lucro, buscan dar a conocer temáticas dejadas de lado por el mundo oficial y a autor@s que carecen de canales mediante los cuales difundir sus trabajos. Editorial AYUN publica ensayos de difusión y de corte académico, literatura, experiencias de movimientos sociales, textos para mantener viva la memoria y una revista de circulación en cuatro países del Cono Sur (Blog).

Una vez más, se hace hincapié en el deseo de ofrecer de manera amplia, en Chile y otros países latinoamericanos, un campo de expresión a voces talentosas pero desconocidas. En esta antología, publicada por el Colectivo de escritores "Luis Enrique Délano", tras un concurso con motivo de la conmemoración del bicentenario de la Independencia de Chile, están presentes poetas de diversas generaciones, algunos de gran renombre como Volodia Teitelboim y Raúl Zurita, u otros más jóvenes, pero ya confirmados como Paula Ilabaca, Gladys González, Héctor Hernández o Enrique Winter.

Por lo que se refiere a la antología Tea Party. Muestra dinámica de Poesía Latinoamericana, la publica la editorial Cinosargo (Santiago) y se compone de varios números. En el número 1 (2010), que contiene versos de poetas latinoamericanos emergentes, se encuentran, entre los chilenos de la capital o de la provincia (Arica), Juan Podestá Barnao (1979), Juan Malebrán (1979), Juan Carreño Acuña (1986), Daniel Alejandro Olcay Jeneral (1990), Renato Jesús Contreras Flores (1991), Tito Manfred (1983), Markos Quisbert (1980), Mauro Gatica Salamanca (1974) y Pablo Espinoza Bardi (1978). En el número 2 (2013), están presentes Gastón Carrasco (1988), Gladys González, Rolando Martínez (1979), Ignacio Morales Valdivia (1986), Juan Manuel Silva Barandica (1982) mientras que participan en Tea Party 4, en 2015, seis poetas chilenos como Pablo Lacroix (1987), Daniela Catrileo (1987) y Alexis Baros López (1992), junto a otros poetas latinoamericanos clasificados por países.

Se publica en 2010 Triología de Antologías históricas 1997-2007. Agrupa la creación poética de un centenar de jóvenes que participaron en los talleres de los tres sitios de Balmaceda Arte Joven: Santiago (70 poetas, 1997-2007), Valparaíso (30 poetas, 2001-2009) y región del Bíobío (30 poetas emergentes, 1998-2010). El fenómeno antológico es pues primordial en la difusión de los poetas chilenos jóvenes emergentes que todavía no hayan podido acceder del todo o muy poco al mercado editorial.

Se descubre, en otras antologías, a voces exteriores a los "Novísimos" y a Halo, como Christian Aedo, incluido en La Gran Capital (2005, Ediciones Calabaza del Diablo), Riesgo País (2007, Alquimia Ediciones) y Muestra de Poesía (2006, Editorial Poética). En la editorial Anagénesis sale, a finales de 2016, Parias, poetas y borrachos: Antología poética y contracultural, realizada conjuntamente con el colectivo Agua Maldita. Los veinte poetas que participan en ella son Maximiliano Díaz Troncoso, Roberto Ibáñez Ricóuz, Analaura Núñez, Alonso Fernández, Daniela Stevens, Joan Cornejo, Julieta Moreno, Javier Ossandón, Fernanda Meza, Flavio Dalmazzo, Constanza Marchant, Gastón Carrasco Aguilar, Álex Bay, Carla Retamal, Daniela Catrileo, Carla Trenfo, Catalina Espinoza, Jorge Aburto, Gabriela Contreras, Matías Paredes.

Antologías de poetas del Norte promueven a las nuevas voces que son originarias de esa región. Poemas de Víctor Munita Fritis (1980), quien comienza su producción con Pensión completa y otros poemas en 2008 en la editorial Cuarto Propio, y Víctor Quezada (1983), cuyo primer poemario Veinte se publica en 2004 en La Calle Passy 061 Ediciones, se incluyen, por ejemplo, en Poetas del Desierto (Copiapó, 2005), publicada en La Cáfila. En Predicar en el desierto: poetas jóvenes del Norte Grande (2013, Ediciones Fundación Pablo Neruda) se recopilan poemas de Roberto Bustamante (1977), Mauro Gatica Salamanca (1979), Jonathan Guillén Cofré (1980), Tito Manfred (1983), Rolando Martínez (1979), Daniel Olcay Jeneral (1990), Juan José Podestá (1979), Markos Quisbert (1980), Juan Manuel Rivas (1975), Marietta Morales Rodríguez (1983), Daniel Rojas Pachas (1983), Rodrigo Rojas Terán (1987) y Franco Valenzuela Torres (1983). Todos son originarios —excepto Morales Rodríguez y Rojas Pachas nacidos en Lima— del Norte de Chile (Iquique, San Marcos de Arica, Arica, Tocopilla, Antofagasta, Calama). Tamym Maulén, poeta y editor de esta obra, dice que

por primera vez se reúnen poetas del norte grande menores de cuarenta años. Iniciativa que hace bien para la ecología literaria nacional. Es difícil ser un poeta en la tierra, pero aún lo es más ser un poeta en el desierto […]. Si algo une a los poetas aquí reunidos, es su variedad de formas de expresión, la búsqueda de una fórmula precisa para comunicar su mensaje. En muchos sobresale la agresividad de sus versos, la rabia y el desenfado, un cierto realismo sucio (2013 9-10).

Efectivamente, al consultar esta antología, se constata que la escritura de estos poetas jóvenes norteños parece marcada por las ideas de miseria, de separación, de violencia y de desencanto. Esta rabia, ya mencionada anteriormente por Héctor Hernández con relación a la escritura de los "Novísimos", está igualmente presente en las escrituras poéticas de autores jóvenes exteriores a estos como si fuera el común denominador que relacionase a diferentes poetas de las unidades de generación que estudio aquí.

En Antología del segundo encuentro de poetas del norte. Antofagasta 2005, 48 poetas vienen representados, entre ellos Christian Aedo. En Concepción, se publica Voz de jaguar, vuelo de cóndor (Ediciones Etcétera, 2008), antología poética que agrupa a diez poetas chilenos de la región del Bío Bío (María Magdalena Bargetto, Nivia Bustos Bustos, Jorge Cid Alarcón, Humberto Estay Bermúdez, Marcia Flandes Álvarez, Guillermo Gangas Silva, Alicia Hernández Emparanza, Beatriz Martínez Rossi, Tulio Mendoza Belio, Ramón Riquelme Acevedo) y a diez poetas mexicanos del estado de Hidalgo. Tulio Mendoza Belio escribe en su "Presentación" que "Diferentes generaciones, estilos y poéticas, dan cuenta de una rica variedad temática y formal" (5). Allí Jorge Cid difunde algunos de sus poemas que se publicarán al año siguiente en Labia larvaria. El empleo de estructuras y de un léxico arcaizantes, de una estética neobarroca o de motivos temáticos como la marginalidad, el dolor, la miseria y la soledad, constituyen algunos aspectos formales de su discurso lírico.

Se debe señalar que, a propósito de los poetas de Concepción, Andrés Gallardo explica que:

En el modesto ámbito de la actividad literaria chilena, la zona de Concepción tiene un estatus en cierto modo privilegiado, pues aquí el escritor puede

insertarse de manera bastante natural en una tradición bien asentada. […] Sin duda, la Universidad de Concepción (fundada en 1919) ha sido crucial en el establecimiento de este arraigo de la labor poética. Académicos, estudiantes y creadores fueron generando movimientos, estudios y corrientes críticas que directa o indirectamente han servido de marco de referencia para las generaciones siguientes (2005 95-96).

Roberto Casanova Seguel y Marcelo Zumelzu Martínez mencionan la publicación en 1994 —algunos años antes de la cronología que seleccioné— de la antología Zonas de emergencia. Poesía-Crítica. Poetas jóvenes de la X Región, editada por Bernardo Colipán y Jorge Velásquez y dicen que esos "'poetas emergentes', debido a que se sitúan en una periferia geográfica y cultural, han tenido que luchar contra la exclusión en el mercado nacional, además de estar signados por anhelos de identificación, por pérdidas de utopías, y por el desdibujamiento y fragmentación de una memoria local" (Casanova 32).

Los autores realzan la dificultad a la cual se enfrentan los poetas de la provincia en los años '90 frente a un centralismo editorial y literario, así como los rasgos distintivos de su escritura poética fundada en la reivindicación de una identidad y de un anclaje regional. Estos aspectos quedan muy vívidos en estas primeras décadas del siglo XXI e incitan a los autores de la provincia a combatir, por la escritura, ese sentimiento de exclusión o de aislamiento.

También cabe señalar la antología Autores de la Región de O'Higgins. Tomo III publicada en Primeros pasos ediciones (Rancagua, 2013) que agrupa poemas de Arturo Lafourcade, Carlos Miranda o Daniela Mora y Margarita Bustos, así como Pablo Lacroix (1987), quien publica Der Golem en 2011 (Ediciones Etcétera de Concepción). Aparecen poemas de Lacroix en otra antología, Márgenes. Anuario poético colectivo Mal de Ojo (Ajiaco Ediciones, 2013). También es interesante el caso de Entrada en materia: 17 poetas jóvenes chilenos, coordinada por Ismael Gavilán (Altazor, Valparaíso 2014). El antologista explica que "fueron escogidos los poemas que consideré atractivos o relevantes según mi arbitrario gusto lector y sin afán de 'representar' una obra que, en muchos casos, está en pleno proceso de búsqueda o elaboración" y añade que

En verdad no sé si todos los acá reunidos persistirán en la escritura de la musa o persistirán en sus obsesiones imaginativas en otros soportes materiales. Como toda fotografía de un instante que se precie, esta antología sólo se arroga la desfachatez de interrelacionar una serie de poemas de un grupo de jóvenes más o menos contemporáneos entre sí, con algunas experiencias comunes, pero que bajo ninguna circunstancia pueden ser vistos como grupo, generación o colectivo (2014 s/p.).

La elección efectuada por el antologista es entonces subjetiva, pero la “fotografía de un instante” que representa su libro permite descubrir la singularidad de nuevas voces y vías poéticas que no se incluyen en Halo y no pertenecen a los “Novísimos”. Entre los poetas de la antología, a saber Natalia Rojas (1983), Dinko Álvarez (1983), Diego Álfaro (1984) —autor de Paseantes (2010) y Tordo (2013)—, Juan Santander (1984), Ariel Morales (1986), Felipe Poblete (1986), Vicente Rivera (1986), Catalina Espinoza (1987), Flavio Dalmazzo (1988), Sebastián Diez (1988), Elisa Chaim (1989), Matías Vallejo (1993), Gaspar Peñaloza (1993), Catherina Campillay (1994), Nicolás Charlin (1994), Valentina Camus (1995), Consuelo Bruna (1996), muchos participaron en los talleres de La Sebastiana de Valparaíso y siguieron estudios en esta ciudad.

Los poetas de la zona del Maipo también vienen representados puesto que, como lo explica Cristián Gómez O. en su presentación de “la obra escrita por los autores del Maipo —oriundos de allí o moradores asimilados a él—”:

No se me ocurre otra aproximación a esta antología variopinta que ha ideado y llevado a buen puerto el celebérrimo de Yuri Pérez. Desde la reformulación de un discurso fúnebre y surrealista como el de Boris Calderón, hasta los esbozos de una poética que nos presenta Úrsula Starke, este libro recorre los diversos tonos de poetas disímiles entre sí, pero que en su diversidad no son más que un reflejo de los conflictos y las efervescencias que han cruzado, a veces a sangre y fuego, a ese conjunto mayor con el que establecen relaciones de identificación y — tal vez — de diferencia, como es la poesía chilena (2006 5).

Estos poetas jóvenes de las primeras décadas del siglo XXI, anclados en la

región del Maipo, entre los cuales encontramos a Antonio Silva, fallecido prematuramente en 2012, y a Úrsula Starke, dos de los miembros iniciales de los "Novísimos", son, una vez más, un ejemplo de la riqueza de la producción poética de los autores jóvenes de estos comienzos de siglo que no son todos originarios de la capital ni están instalados en esta.

A finales del siglo XX se publican diversas antologías que incluyen a poetas jóvenes del sur de Chile, como la de Óscar Galindo y David Miralles, Poetas actuales del Sur de Chile. Antología-crítica (Paginadura Ediciones, Valdivia, 1992) o la de Ivonne Valenzuela y Jorge Loncón, Desde los Lagos. Antología de poesía joven (Ediciones Polígono, 1993). También merecen ser citadas la de Jorge Velásquez y Bernardo Colipán, Zonas de emergencia. Poesía-crítica. Poetas jóvenes de la Xª Región (Paginadura Ediciones, 1994) y la de Wellington Rojas Valdebenito: Moradores de la lluvia. Poetas de la Frontera (Ediciones Universidad de Temuco, 1995).

Los poetas jóvenes mapuches figuran también en antologías, como en Epu Mari Ülkatufe Ta Fachantü - 20 Poetas mapuche contemporáneos, de Jaime Huenún (LOM 2003), que presenta un florilegio de los poemas de autores mapuches nacidos entre 1940 y 1982. Varios de ellos comienzan su producción en el siglo XXI. Reivindicación de un origen étnico-cultural y geográfico, lazo con la tierra y la naturaleza, denuncia de la marginalización y de la violencia infligidas a su comunidad son los rasgos distintivos esenciales de la escritura de estos autores como la de David Añiñir (1970), cuyos versos se caracterizan por su amplitud y su tono épico. Iván Carrasco escribe que

La lírica de los mapuche integra y supera la oralidad y tradicionalidad de su etnoliteratura y la más destacada ha contribuido a construir la poesía etnocultural, que es una manifestación característica de los escritores de la zona centro-sur del país, iniciada en 1963 por un poeta chileno descendiente de colonos suizo-franceses, Luis Vulliamy, y por un poeta mapuche, Sebastián Queupul Quintremil (2000 196).

¿En qué medida tal afirmación se aplica a los poetas jóvenes mapuches del siglo XXI? ¿Son ellos creadores de una poesía etnocultural como sus predecesores y,

si es así, cuáles son los aportes e innovaciones que introducen en este género?

Otras antologías, como Los Cantos Ocultos, antología de la poesía indígena Latinoamérica (LOM, 2009) o Epew-Fábula. Nuevo imaginario visual de la poesía mapuche contemporánea (Piedra de Sol, 2008), y a las cuales se suma La Memoria Iluminada: poesía mapuche contemporánea (CEDMA, España, 2007) consagran un espacio importante a las voces mapuches de Chile. En ellas figura César Cabello, nacido en 1976 en Santiago, autor de Las edades del laberinto (2008). Además de estas antologías, se pueden mencionar asimismo poemarios de otros autores mapuches como Wenuán Escalona (Temuco, 1977) que publica El mapa roto (Del Aire Editores, 2014) o Daniela Catrileo (1987), con su libro Río herido (Libros del perro negro, 2013). Los títulos de los poemarios de estos autores mapuches jóvenes, nacidos en generaciones históricas distintas, pero produciendo en el siglo XXI, remiten esencialmente a la errancia, la destrucción y la herida y ubican la acción de sus textos en un espacio geográfico preciso.

Estos ejemplos de antologías, que presentan a poetas jóvenes originarios de diversas regiones chilenas, dan muestra de la viveza de la creación de autores emergentes en todo el país. Superando las fronteras, se puede constatar igualmente la presencia de poetas jóvenes actuales en algunas antologías latinoamericanas. Tal es el caso de Tránsito de fuego. Selección de jóvenes poetas latinoamericanos 1972-1990, publicada en Caracas en 2009, dirigida por Raquel Molina y traducida al portugués por Gladys Mendía. Winston Morales Chamarro escribe en el texto liminar que “esta antología es lo que podríamos definir o llamar unidad de lo disperso, unidad de lo diverso, de lo distinto, de lo transensorial y específico, de lo supraespacial, de lo disímil” (11); en suma, se trata una selección de poetas latinoamericanos jóvenes caracterizados por una variedad de discursos líricos. Los tres chilenos seleccionados son Carmen Marín (1982), Germán Gana Muñoz (1983) y Óscar Saavedra Villarroel (1977) cuyos discursos líricos singulares hacen del cuerpo un motivo temático clave.

Publicaciones en fanzines, plaquettes y revistas

Se pudo observar que algunos fanzines, como Texturas de Paula Ilabaca, o los de Moda y Pueblo, favorecen la difusión de poetas jóvenes. Por su parte, Gabriel Larenas, quien dirige talleres de escritura en la Biblioteca de Santiago, edita, en codirección con Alejandra Loyola, fanzines de poesía como Laboratorio de escritura erótica (2013), que incluye a 16 autores, o Es fácil ser valiente desde lejos (2014), que agrupa poemas de 21 autores. Por su parte, Melisa Hernández y Nicolás Meneses publican el fanzine Antología. [Taller] [de] [poesía] [desarmaduría]. No se deben olvidar otros tipos de publicaciones artesanales, como las plaquettes, acerca de las cuales Cynthia García Mendoza explica que "Una plaquette de poesía es una publicación hecha de fotocopias dobladas a la mitad con una hoja que sirve de portada. La plaquette se une por medio de un hilo que va cosido a mano a la mitad de la publicación y que impide que las hojas se separen" (31). Las plaquettes se utilizan por poetas emergentes, pero también por autores confirmados —es el caso de Diego Ramírez o Héctor Hernández— así como las editoriales cartoneras —Paula Ilabaca. Christian Adeo publica en 2004 la plaquette titulada Por(no)(e)star. Lomografía, compuesta de diez poemas (Ediciones con Trabajo), mientras que Raúl Hernández (1980) publica en 2009 Polaroid en una edición bilingüe español-alemán de 50 ejemplares (colectivo Lanzallamas, Instituto Cervantes, Latinale).

Para dar algunos ejemplos de revistas artesanales, quisiera citar Agua maldita, elaborada en el marco del taller de poesía política del Centro cultural Manuel Rojas; este taller lo dirige Patricio Contreras. Es una revista artesanal cuidada y contiene artículos, así como una presentación del fenómeno de los colectivos literarios y poemas de autores jóvenes: Grace Galdames (1987), Gustavo Rivera (1994), Camilo Suazo (1993), Gonzalo Olguín Manríquez (1987), Danae Pérez (1988). La Revista Pez Espiral, por su parte, es el órgano de difusión de la editorial independiente Libros del Pez Espiral. Distribuida gratuitamente, propone extractos de las publicaciones de la editorial epónima a través, esencialmente, de una selección de textos de poetas jóvenes. Así, por ejemplo, en el número 4 se codean, entre otros, poetas que empiezan a producir en el siglo XXI tales como Andrés Urzúa (1982), David Villagrán (nacido en 1984 y miembro en 2004 del taller Códices de Andrés Morales), Enrique Winter,

Begoña Ugalde (1984) y Paula Ilabaca.

Si las revistas impresas son importantes en la difusión de las nuevas voces de la poesía chilena del siglo XXI, se pueden mencionar también publicaciones en línea como la revista literaria digital Boletín Literario Mal de Ojo; en su número 18 de agosto de 2014, titulado “Hombres”, aparecen poetas latinoamericanos jóvenes como el chileno Óscar Saavedra Villarroel. En cuanto al sitio “Proyecto Patrimonio. Escritores y poetas en español”, que se presenta, según Martínez Solorza, su editor, como una publicación “que rescata la creación y el pensamiento de escritores y poetas chilenos y extranjeros publicados en diarios, revistas y folletos en español” (sitio internet), ofrece páginas consagradas a los ya citados poetas chilenos jóvenes del siglo XXI como Paula Ilabaca, Héctor Hernández, Gladys González o Diego Ramírez.

Los blogs dedicados a la poesía son igualmente un medio eficaz para dar a conocer a poetas emergentes. El editor y poeta Víctor Quezada administra el blog La Calle Passy 061 que ofrece reseñas y artículos críticos redactados por poetas jóvenes sobre las nuevas publicaciones. Nicolás Meneses, Natalia Figueroa o Víctor Quezada dan de esta manera su parecer acerca de los escritos de sus compañeros. Los artículos críticos conciernen, en este blog, a numerosas publicaciones de poetas jóvenes como Enrique Winter y su poemario Lengua de señas, o Nicolás Meneses y Camarote. Así, la poesía, género a menudo considerado poco atractivo por los lectores, se ensalza mediante soportes digitales.

Por lo que atañe a las revistas latinoamericanas que integran poemas de autores chilenos jóvenes, es significativo el caso del número 122 de la revista mexicana Blanco móvil (2013), acerca del cual Carlos Paul escribe

El número 122 de la revista Blanco Móvil, que dirige Eduardo Mosches, reúne una muestra representativa del trabajo de 50 jóvenes poetas de Chile, menores de 40 años, cuya selección estuvo a cargo del poeta y ensayista chileno Juan Cameron.

[…] Esos poetas son los testigos de un tiempo cruel, sin duda. Por lo que se invita al lector a que descubra, en sus textos, el dolor, pero también la esperanza

de Chile, en la voz de sus jóvenes que nacieron en aquellos días de la crueldad, la barbarie y la desolación.

[…] Son voces que cantan, golpean, hieren, susurran, dan vueltas sobre la tierra húmeda y el asfalto cliente, aúllan los pesares y las injusticias, les da pasión naranja el querer y el sexo se desliza en el tobogán de los placeres, y la cachetada de las palabras golpea con firmeza en el hastío de los otros (2013 5).

Esta escritura, situada entre “desolación” y “esperanza”, queda marcada por el grito de rebelión y el combate contra las injusticias. A su vez, Juan Cameron, antologista de este número, escribe que

La muestra incluye a cincuenta poetas menores de 40 años, con libros editados y actual vigencia en el discurso literario nacional. Es simbólica, en el sentido de no corresponder con exactitud a una realidad más amplia y certera, cuyos límites los determinará la historia. Como proyecto, entonces, esta visión es necesariamente incompleta y sujeta al error histórico — y también geográfico — de más de alguna inclusión en definitiva innecesaria. Son cuestiones de apreciación, por cierto. En la necesidad de establecer un panorama en desarrollo, esta selección se refiere al trabajo de autores nacidos a partir de 1973 y hasta 1986. Este grupo no es unitario, de ningún modo (2013 3).

El antologista tiene en cuenta la fecha de nacimiento (poetas nacidos entre 1973 y 1986) así como la pluralidad de voces que hace del grupo un conjunto no “unitario” pero también la procedencia geográfica ya que los poetas son originarios de Santiago y de la provincia. Así, se agruparían dentro de esta publicación unidades de generación diversas. En efecto, junto a poetas de la generación de 1990 (Andrés Andwandter, Leonardo Sanhueza, Rafael Rubio, Alejandro Zambra, entre otros), hay “Novísimos” (Ernesto González Barnert, Héctor Hernández, Paula Ilabaca, Felipe Ruiz, Gladys González, Marcela Saldaño, Pablo Paredes, Diego Ramírez, por ejemplo) pero también poetas de otras unidades de generación como Víctor Munita Fritis o Enrique Winter. La

aproximación de Cameron comparte mi enfoque porque los autores seleccionados empiezan en gran medida a editar “en la primera década del milenio. Salvo plaquettes o publicaciones de adolescencia (Carlos Henrickson en 1991, Gaspar Bert —o Felipe Hernández— y Julio Espinosa Guerra en 1995, Andrés Anwandter en 1996, a guisa de ejemplo) los principales libros ven la luz entre los años 2000 y 2005” (5)

Me parece que esta antología publicada en México tiene el mérito de echar una mirada a la producción reciente de Chile, aunque sean sobre todo las generaciones de los años 1990 y 2000 las que prevalecen, puesto que los poetas emergentes como los de Halo o de otras unidades de la misma generación como Alexis Baros López o Javier Ossandón no publicaron todavía, en 2013, sus textos y están, lógicamente ausentes de la selección de Cameron.

Blogs, redes sociales, internet

La difusión en internet de las primeras producciones de las voces emergentes es moneda corriente. Se hace, por ejemplo, mediante los blogs —no solo los de las revistas como lo vimos más arriba, sino los blogs administrados por los mismos poetas o las editoriales que los publican. Se pueden tomar algunos ejemplos entre las unidades de generación exteriores a los "Novísimos" y a Halo. En su blog Der Golem, Pablo Lacroix propone no solo extractos de su poemario epónimo Der Golem, sino también reseñas consagradas a este libro o artículos críticos que redacta acerca de poemas de sus compañeros como Felipe Ruiz. Víctor Munita Fritis alimenta también su blog revelando la portada de El libro de las revelaciones, entrevistas digitalizadas que le hicieron diarios como Diario de Atacama o reseñas de sus poemarios. Llama igualmente la atención el blog de Raúl Hernández cuyo menú es atractivo, en particular por la presencia de fotos, videos e informaciones sobre los talleres de poesía que dirige o las reseñas y portadas de sus diferentes poemarios. Los poetas que publican en estos soportes favorecen además la interacción con el público lector al cual mantienen informado de las novedades en cuanto a su producción.

A estos blogs se suman las redes sociales Facebook y Twitter, utilizados por los poetas para difundir en vivo informaciones relativas a sus publicaciones, presentaciones de libros, lecturas poéticas o talleres, además de mensajes más banales y ligados a otros tipos de actividades. A propósito de esto, citemos a Pierre Mercklé, quien sobre las "redes sociales en línea" indicó que

La experiencia mostró que el desvelamiento de informaciones personales, la expresión de preferencias y gustos, la estilización de sí mismo, inclusión de fotografías, articulados con opciones de protección de la vida privada (privacy settings), favorecen el friending y por consiguiente el crecimiento del tamaño de la red personal, pero también el reforzamiento (en intensidad y en multiplejidad) de los vínculos (94).

Para los poetas jóvenes, "el crecimiento del tamaño de la red personal" y "el reforzamiento […] de los vínculos" constituyen una ventaja puesto que generan una vasta difusión de sus actividades de escritura y de sus publicaciones. A continuación, se citan algunos ejemplos representativos. El 23 de noviembre de 2016, Javier Ossandón anuncia en su página de Facebook la organización próxima de un taller literario:

Chiquillanes, voy a hacer un taller de estudios/ creación literaria y tarot, a partir de la primera semana de enero, cuyo costo será de 20-25 mensuales. En estos días se viene el afiche. Si está interesado o sabe de alguien se agradece avisar por inbox y le envío más info y el programa. Será en Bellasvista [sic] Yoga. Buenas noches! (Facebook).

El 23 de diciembre de 2019, Héctor Hernández también promueve la organización de un taller en su página:

Como en enero me voy a encerrar en modo tesis. Me dieron ganas de hacer un taller (poesía) los cuatro miércoles de dicho mes para personas que tengan material para formar un libro o quienes ya lo tengan listo y lo quieran dejar ok para su publicación. Serían estas cuatro reuniones grupales, con poquita gente, y una sesión personal para revisar minuciosamente el material trabajado. Cobraría $50.000 por todo. Interesad@s hablarme por inbox. Bonito lunes (Facebook).

Se alude entonces al costo, a los lugares, a las fechas y al objetivo del proyecto, intentando crear un grupo deseoso de colaborar alrededor de este proyecto poético y creativo.

Facebook sirve asimismo de soporte de difusión de poemas escritos en la inmediatez en el marco de la crisis chilena de finales de 2019. Poetas como Pablo Lacroix, Tamym Maulén, Daniela Catrileo —los tres forman parte del corpus de poetas— publican en vivo sus textos, contribuyendo por la poesía a la lucha por la justicia emprendida por los chilenos a partir del 18 de octubre de

2019.

Por lo que se refiere a Twitter, la brevedad del anuncio permite a los poetas centrarse en la quintaesencia del mensaje transmitido, como lo hace Víctor Munita Fritis el 16 de noviembre de 2016 en su página de Twitter, consultable por cualquier internauta:

En cuanto a Alexis Baros López, cuya cuenta de Twitter ya no parece alimentada desde hace varios años, aunque continúe su trayectoria de poeta, utiliza una foto de perfil tomada durante la presentación de la antología Tea Party III. Esta imagen no necesita texto explicativo, se basta a sí misma y demuestra, una vez más, la importancia de la utilización de las redes sociales en línea, en este caso para informar a los internautas de la publicación de poemas del propietario de la cuenta de Twitter.

La difusión de la producción de estos poetas se hace igualmente mediante sitios donde se comparten libros de manera gratuita, como por ejemplo en issuu; la cuenta de la editorial Cinosargo pone a disposición de los lectores, para que los descarguen de manera legal y gratuita, tres números de Tea Party, mientras que el sitio de La Calle Passy permite descargar o leer en línea algunas de sus publicaciones, como Veinte de Víctor Quezada, facilitando así el acceso a publicaciones artesanales, confidenciales o agotadas. Los editores independientes, movidos por la generosidad y el entusiasmo, difunden de manera amplia la producción reciente de las nuevas voces de la poesía chilena.

Silencio de la crítica, voz de los poetas

Al ser la crítica especializada poco abundante en cuanto a la creación poética de los jóvenes autores actuales, son a menudo los poetas confirmados o los compañeros de estos poetas quienes la comentan y alaban. Estos mismos poetas, convertidos en críticos literarios, constituyen a su vez “instancias de consagración”, pero se plantea una pregunta: ¿no ejercerían una benevolencia excesiva con respecto a los poetas cuyas obras presentan, proponiendo así una visión deformada de las virtudes reales de dicha obra? En relación con este tema Patricia Espinosa afirma que

La crisis que vive la crítica literaria y nuestra literatura, es solo parte de la catástrofe cultural que implica la mercantilización de la realidad en su conjunto. […] Asistimos a una privatización del pensamiento crítico y, por ende, a la neutralización de las subjetividades; es por ello que sostengo la urgencia de reivindicar la crítica desde el minoritario territorio de la subjetividad como un acto de resistencia cultural (2016 13).

Espinosa deplora justamente la ausencia en Chile de una “disidencia” por parte de la crítica literaria frente al texto, lo que impide la difusión de una pluralidad de puntos de vista. El lector debe hacerse su propio parecer sobre los poemarios publicados o consultar frecuentemente la opinión de otros poetas, que juegan el rol de críticos, con el fin de descubrir el trabajo de autores jóvenes pertenecientes a diversas unidades de generación. Iván Carrasco ya se había referido a esta idea dando otras precisiones:

El factor económico también influye en la escasa cantidad de espacios destinados a la crítica, a pesar del aumento importante de personas formadas para esta actividad, especialmente en los postgrados en Literatura. La falta de

estímulo presupuestario para la función crítica la deja muchas veces en manos de aficionados y condiciona la colaboración ocasional de críticos de más prestigio. Tal vez por esta causa, muchos escritores asumen ellos mismos la obligación de la crítica, lo cual conlleva el peligro de juicios muy sesgados; por formar parte del proceso y del circuito, algunos escritores tienden a evaluar los textos ajenos en analogía con los propios, lo que limita tanto el enfoque como la valoración de la literatura, ya que están involucrados en el circuito en función del éxito de sus propios proyectos de escritura (1995 41).

Carrasco subraya el frecuente reemplazo, por razones económicas, de la crítica especializada por los escritores cuya objetividad puede parecer relativa y que falsea el juicio emitido sobre sus colegas poetas. A esta carencia se suma el problema de la excesiva teorización del análisis poético por la crítica que el poeta Rafael Rubio denuncia: “Cuando los académicos…escriben sobre una obra poética, pareciera que lo hacen para demostrar la viabilidad y productividad de un marco teórico, más que para demostrar la productividad de la obra. Consecuentemente, toman como objeto de estudio obras que se ofrecen dócilmente a la teoría que pretenden validar” (Cussen 2015 s/p.). Por consiguiente, los poetas confirmados, e incluso otros poetas jóvenes, colman el vacío reemplazando a la crítica casi ausente o intentan remediar las imperfecciones de esta. Aunque las presentaciones y reseñas son a menudo elogiosas y, quizás, carezcan un poco de objetividad, tienen no obstante el mérito de dar a conocer a estas nuevas voces emergentes venidas de horizontes diversos y que, sin el apoyo de sus pares, no tendrían acceso al universo de la crítica o de manera extremadamente insuficiente, y serían difícilmente conocidas por el lector. Pudimos ver, por ejemplo, que Raúl Zurita y Héctor Hernández, como antologistas, permiten a los autores novísimos y de Halo acceder al mundo editorial y así adquirir cierto renombre, restableciendo de esta manera una forma de justicia.

El empujón de los “Novísimos”

La producción de poetas de otras unidades de generación viene siendo valorizada por los “Novísimos” que ya poseen un bagaje sólido de publicaciones y gozan de cierta fama. Héctor Hernández, en 2010, presenta el poemario Knock Out de Juan Carlos Urtaza:

A pesar de que muchos no lo quieran ver, o no les interese, una nueva oleada de obras y autores han entrado a escena sin tanto aspavientos en el diario mural de la poesía, o sin rodar cabezas en la farandulilla que recrea en su malignidad los retruécanos del fascismo. Pienso en libros solitarios, hechos a pulso fuera de la parafernalia editorial regocijada en su carácter de remanente […]. Entrando ya en K.O., lo primero que nos deslinda en esta obra es la homologación del país con un cuadrilátero, ambas figuras geométricas, frías, de contención, quizá arrancada su matemática hacia el cuerpo en su límite de dolor, hacia cuerpos que llegan juntos al clímax de un dolor que es placer en un frente a frente, del mismo modo que la página lo es. […] Juan Carlos Urtaza se sirve de estas materialidades para reconstruir una épica agonizante en el folklore urbano moderno, que es a la vez simulacro de un país que no deja de golpear y ser golpeado dentro de su legalidad histórica. […] De este modo es que Juan Carlos Urtaza nos presenta un poemario sólido como una mano sin miedo, lúdico, no exento de una ternura conmovedora y sobre todo con una narratividad que lo convierte prácticamente en la novela de la agonía de un sueño, un sueño íntimo y colectivo (2015, s/p.).

Una dificultad o injusticia doble viene mencionada por Hernández Montecinos: la indiferencia con respecto a textos nuevos y a autores emergentes que publican en editoriales modestas. Realza el contenido del poemario de Urtaza, construido en torno a la idea de enfrentamiento y de dolor, y pone de realce la presentación que hace el hablante de un Chile visto como cuadrilátero, demostrando de esta manera que Urtaza no descarta el aspecto contextual —el marco geográfico y

político. La designación de K.O. como “poemario sólido” es la prueba de las cualidades del libro que asocia lo individual y lo colectivo, dialéctica sobre la cual resulta interesante reflexionar en cuanto a la escritura de los poetas jóvenes del siglo XXI. Hernández Montecinos, por esta reseña del texto de Urtaza, tiende la mano a un autor de su generación, pero exterior a los “Novísimos”, demostrando una capacidad de apertura y de generosidad.

El poeta Jorge Cid, por su parte, recibe alabanzas de poetas de renombre. Así, el rol jugado por Paula Ilabaca en la emergencia y el reconocimiento de Cid no es anodino. La poeta, en julio de 2009, redacta una nota de lectura sobre el primer poemario de Jorge Cid, titulada “Hambre fauna lengua en Labia larvaria de Jorge Cid”, con motivo del lanzamiento del libro en la Fundación Neruda, y escribe:

El autor lo devora todo: Mi labia dejó que todos entraran por sus labios. Devora y deviene. Devora una lengua conocida y la devuelve, la regurgita en un castellano pastoso, usado y viejo; maravillosamente barroco, complejo, extravagantemente hilado. Deviene María Magdalena (o María de Magdala), deviene en lociones mielosas, deviene en ese chulo de sitio eriazo, obsceno, acechante. Deviene comadrona (2009 s/p.).

Metamorfosis y trabajo sobre la lengua son esenciales según Paula Ilabaca que reconoce la singularidad de la escritura lírica de Jorge Cid, marcada por tintes neobarrocos. Ilabaca también alaba a Elías Hienam —seudónimo de Carlos Arias—, nacido en Santiago en 1983, quien publica en 2008 su poemario Letra chica (Mantra), en 2009, Cloroformo y otros poemas (Libros del perro negro), en 2010, El patio de las perras y en 2013, Miga (Libros del perro negro). Paula Ilabaca escribe en el texto de presentación de este último:

Fue así como conocí a Elías, en un taller del año 2007 […].

Elías Hienam ya no es de las voces nuevísimas. Su trabajo como poeta y editor es ampliamente conocido por el campo literario latinoamericano. Es por ello que

la entrega de su nuevo texto es más que nada la continuación de una voz que ya me suena sabida. No digo con esto que sea la misma, pues la voz, como todo, muta en el tiempo, se traslada, se empodera o desvanece. Pero sí me gusta esta voz que me es sabida, reconocible, amable. Y a través de ella, Hienam nos hace vivir en un artilugio no barroco — para nosotros que lo somos tanto — pues lo que él realiza es mostrarnos el recorrido de un instante. El libro de Hienam es de una sencilla complejidad en la palabra. Palabra que no palabrea, palabra que se dibuja exacta en cada página (2013 s/p.)

La aparición de Elías Hienam en el mundo literario se produce entonces en 2007, una vez más en un taller de creación poética dirigido por Paula Ilabaca; ella hace hincapié en el trabajo lingüístico emprendido por Hienam que ya ocupa un lugar importante en el mundo poético chileno, y la autora valoriza en especial la precisión verbal de este en Miga.

Otro ejemplo muestra que los “Novísimos” echan una mano a poetas emergentes. Tal es el caso de Diego Ramírez que presenta el primer poemario de Javier Ossandón, titulado Christi, el 5 de noviembre de 2016 en el bar Chancho Seis de Santiago. Así, el apoyo de poetas de renombre internacional (Zurita) y de poetas organizadores de talleres literarios, editores y famosos en el mundo literario chileno (Ilabaca, Ramírez), es esencial para la difusión y el reconocimiento de poetas jóvenes emergentes, exteriores a cualquier red. Óscar Saavedra, en una entrevista a Jorge Ponce Muñoz, explica:

Aunque acá en Chile se dice poeta joven incluso a escritores de 39 años, es decir, ese es un concepto, es una careta o caricatura cronológica de un poeta. Yo no creo ni en la juventud para escribir ni en la adultez, no creo en el concepto cronológico ni en el crono de la palabra. En lo que creo es en la inteligencia y la creatividad, ambas unidas, son capaces de formar obras que tengan la capacidad de traspasar el lugar común, el espacio básico de un lugar obvio. Sin embargo, el mismo hecho de ser un poeta joven a [sic] Chile, significa, si no estás aliado a un poeta “consagrado” distanciamiento y exclusión (2008 68).

Aunque el criterio de la “juventud” no le parezca fundamental a este poeta,

admite pese a todo la necesidad, para un poeta emergente, de recibir el apoyo de un autor que ya goza de prestigio y fama, lo cual facilita la visibilización de un escritor y de su obra poética. Ernesto González Barnert escribe comentarios elogiosos acerca de diversos poemarios de autores jóvenes pertenecientes a unidades de generación aisladas, como Óscar Saavedra Villarroel o Christian Aedo. En su reseña de Tecnopacha de Óscar Saavedra Villarroel, publicada en línea, González Barnert insiste en la utilización de un registro coloquial, así como en el contenido rebelde y en la fuerza del discurso lírico de Saavedra:

Óscar Saavedra Villarroel (Stgo, 1977) con su libro Tecnopacha que, a su vez, es un adelanto del proyecto poético dóping histórico, ha abierto un nuevo espacio de pensamiento, una nueva manera de jugar la jerga sociopolítica, poética y económica posmo-chilensis con este deslumbrante versar, con esa manera tan suya de sustantivizar adjetivos. Y leer para los que hemos tenido la suerte de oírle.

No equivoca Róger Santiváñez al unir este canto enraizado con la épica en un corpus verbalis de trance y crítica a lo establecido. Un violento y socarrón discurso poético en las narices de la sociedad. Un batazo al anquilosamiento de la lengua, al coloquialismo dentado, al revolucionarismo de la ternura. Una “barricada efectiva en estos tiempos de alienación política y totalitarismo mediático que vivimos en buena parte de Latinoamérica, y con particular énfasis, en Chile”. Como dice Andrés Florit. Un poemario que supo rozar el cliché y el panfleto para saltar más lejos en su poesía y discurso duro, traernos una bocanada de aire fresco contra el status quo. Sin duda, un poeta para tener entre ceja y ceja y disfrutar con su canto pacha (2009 s/p.).

Una vez más, uno de los miembros originarios de los “Novísimos” respalda a un poeta de 32 años en 2009 a través de un comentario fino sobre la renovación lingüística emprendida por Saavedra Villarroel.

Al año siguiente, en la revista Grifo, González Barnert redacta una reseña sobre Recolector de píxeles de Christian Aedo:

Recolector de pixeles, primera publicación de Christian Aedo (1976), es una sofisticada reflexión poética sobre el lenguaje, las borraduras políticas y sociales, la imposibilidad y negación a toda mega-imagen, la pixelación del margen y centro, la propia vivencia encorsetada por la barbarie. El autor conduce diestro su voz por el lenguaje pixelado y la propia biografía personal y social, la vida con minúscula o mayúscula. Destaco sobre todo la melopea de los textos. […] Aunque a veces los juegos de la disposición gráfica sean un poco innecesarios, nunca son forzados o torpes. Aquí no se verán patinadas de las que no pueda levantarse ni desvaríos gratuitos. Son muchos los versos y estrofas para el bronce, pero también hay de tráfico. Apuntamos a un autor que supo siempre lo que quería decir, donde la teoría no chirría forzada, el malditismo amateur, la agudeza hueca sin aterrizarla en una imagen concreta, viva […] (2010 47).

Es interesante remarcar que González Barnert enaltece no solo el lenguaje novedoso sino también el trabajo visual llevado a cabo por Aedo (alude en efecto a los "juegos de la disposición gráfica"), el mensaje transmitido ("vivencia encorsetada por la barbarie") y el ritmo de los versos ("la melopea de los textos").

¿Constituiría la proximidad generacional entre González Barnert, nacido en 1978, Saavedra Villarroel en 1977 y Aedo en 1976 un factor que sería preciso tener en cuenta para entender mejor el entusiasmo del autor de las reseñas consagradas a textos de estos poetas jóvenes del siglo XXI? ¿Son juicios objetivos o se deben considerar con precaución las notas de lectura y los comentarios relativos a dichos textos? No obstante, frente a la casi ausencia de reseñas universitarias especializadas, las que redacta González Barnert colman, como lo evoqué más arriba, un lamentable vacío pese a la diversidad y a la potencia de estas nuevas voces y de algunos poetas en ciernes.

Críticos selectos: Carmen Berenguer, Raúl Zurita y Elvira Hernández

Entre los autores de generaciones literarias anteriores, y de cuyo reconocimiento en el mundo literario chileno y latinoamericano no cabe la menor duda, encontramos a Carmen Berenguer que, ella también, es sensible al trabajo formal ejercido por Jorge Cid, como lo explica en su texto "Cómo conocí a Jorge Cid - Presentación del libro Labia Larvaria", discurso pronunciado en la Fundación Neruda de Santiago el 31 de julio de 2009:

Bien entonces, dejadas en la página algunas reflexiones del uso del travestismo del lenguaje literario en este libro, al mismo tiempo paródico que, teatralizada la tragedia, le da unos corcoveos a la lengua de la tradición y sin rechazarla totalmente, despliega una gran sabiduría que porta la lengua previa. Desplaza, asimismo, una comedia trágica de su propio devenir en múltiples máscaras femeninas, como máscaras textuales y ecos barroquísimos como larvas de la lengua (2010 s/p.).

La pluralidad de máscaras y voces, la presencia de arcaísmos, hacen del texto de Cid un poemario novedoso y digno de interés. Otra presentación importante de este libro en su lanzamiento es la de Raúl Zurita. Él explica:

Ahora ¿qué hace un joven poeta dentro de ese panorama grandioso y aterrador […], qué hace este libro dentro de ese mar inmenso donde digo que están las cifras de nuestra enfermedad, de nuestra muerte, de nuestra infección? Ordenar un par de voces, ordenar un par de significados, por supuesto devolver al lenguaje su condición andrógina, por supuesto pervertir el yo, inaugurando con el yo un tú pero un tú más real que la diferencia del yo y el tú (Cid, 2017 313).

Zurita elige entonces, dentro de lo que llama “ese panorama grandioso y aterrador” y que es una muestra de la variedad y la riqueza de los textos de los poetas jóvenes actuales, a la figura de Jorge Cid dado que aprecia su trabajo sobre la enunciación y el lenguaje. El proceso de reconocimiento del poeta emergente en 2009 se hace entonces, en particular, mediante comentarios elogiosos y reseñas de dos voces esenciales de la generación literaria de los años ‘80, Raúl Zurita y Carmen Berenguer, y una voz clave de la generación de los “Novísimos”, Paula Ilabaca, estando los tres sólidamente instalados en las Letras chilenas e incluso internacionales.

Pero Raúl Zurita, en su gran generosidad, presenta igualmente en términos halagüeños el poemario PAF de Tamym Maulén publicado en 2011:

PAF es un libro trastornador. Hay aquí una nueva voz, un nuevo lenguaje, son poemas profundamente dolorosos y cómicos a la vez y llegan al final de la herida. La estructura es alucinante, esas tres secciones: SHHHHH-CRASH-PAF que corresponden a unos de los cuadros de las tres historietas de Mafalda que preceden a esas secciones, más esa suerte de compendio final en NIÑO CHILENO CON GUITARRA A PALOS, van tocando las zonas más duras y tumefactas de un orden familiar —no olvidemos que Mafalda ha representado precisamente el paradigma de las familias de las clases medias— donde la inocencia es también una construcción, una de las tantas formas que toma el disimulo. […] Rompiendo y a la vez entrando en la tradición de la gran poesía, estos poemas —originales y feroces— nos acaban de mostrar la forma más sofisticada e hiriente del candor (2012 s/p.).

Zurita reconoce la estructura cuidada del libro de Maulén y las innovaciones (“nueva voz”, “nuevo lenguaje”) emprendidas por este, así como el trabajo efectuado sobre la dialéctica humor / expresión del dolor. A Zurita le fascina el trabajo formal profundo, como lo demuestra él mismo el 29 de mayo de 2014 en la presentación del poemario Paralogismos de la sombra sin mundos, de Fabián Burgos, poeta exterior a las promociones de los “Novísimos” y de Halo:

Quise acompañar a la presentación de este libro porque me gustó mucho, tan

concreto como eso y porque creo que se da algo bastante único, que es una tensión permanente entre el máximo conceptualismo y lo que yo llamaría el inconsciente del lenguaje. Es un libro que en cada página, en cada poema para decirlo en el sentido más arcaico del término, entra en tensión con la estructura. O sea, es un libro de un claro diseño, perfectamente consciente, pensado, una estructura donde la suma de las partes es distinta al todo. […] A mí me gustó mucho precisamente porque está lleno de imágenes, de giros que se escapan completamente a lo programático. Yo debería tal vez si quiero escuchar una filiación, […] tal vez el lenguaje de De Rokha, el lenguaje iluminado, brillante, coloquial de Pablo De Rokha, de muchos planos que va desde lo coloquial del habla chilena, del habla campesina hasta el lenguaje alucinante de imágenes absolutamente sorprendentes, inesperadas (2014 s/p.).

Zurita realza tres aspectos esenciales de la escritura de Burgos: la estructura de su obra, la creación verbal y las influencias literarias recibidas por este. En cuanto a Eugenio Castillo (1983), recibe también el apoyo de Raúl Zurita; en una entrevista para el diario The Clinic, Zurita contesta la pregunta siguiente:

¿Y te sigue impresionando la poesía nueva, o ya te quedaste con la de siempre? No, me sigue impresionando y sigo leyendo, siempre emergen nuevas voces. Hay un poeta que se llama Eugenio Castillo y acaba de publicar su primer libro, Tachar donde dice Beatriz, es sobrecogedor, fuera de serie. Yo trato de estar atento porque un poeta de 26 años está viendo cosas que yo ya no voy a ver, está transmitiendo un mundo que ya no será el mío. Eso me despierta mucha curiosidad (Hopenhayn, 2015 s/p.).

El mismo Raúl Zurita, en un intercambio de emails con Eugenio Castillo, le dice acerca de su segundo libro, Rojo de mis azules:

Porque escribiste lo que escribiste la poesía no ha muerto. Tú estás sosteniendo ese enorme edificio lleno de parches, de remiendos, de luces, de imposturas, que llamamos la poesía. Tú eres el desmentido que yo estaba esperando. Tú has

escrito los cantos desesperados de un arte que agonizaba de pequeñez, de mediocridad, de pauperismo, […] que ahora ha revivido por ti. Tu desesperación es para la poesía esperanza, tu sufrimiento es para la poesía dicha. Ella vive por ti, por lo que has escrito. Has escrito un libro cumbre. Vallejo lloraría al leerte (correspondencia privada).

El poemario de Castillo posee entonces, según Zurita, una grandeza que parecía, según deduje, haber desaparecido de la poesía chilena, y una capacidad para cantar el dolor. Si estos poetas jóvenes, apoyados por Zurita, constituyen voces nuevas y desempolvan el arte poético, también salvan la poesía, volviéndole a dar envergadura. Pone énfasis en estas voces promisorias y este poeta de renombre internacional emite juicios entusiastas que son un aliciente para estos poetas jóvenes a veces emergentes.

Otra poeta de la generación de Zurita, Elvira Hernández, apoya también a algunos poetas de las promociones jóvenes. Así, en 2003, durante la presentación de Atar las naves de Enrique Winter, en la sala Ercilla de la Biblioteca Nacional, ella dice:

Es ahí cuando la manida cascarilla de poeta joven cae por innecesaria. Por cierto, seguirán dando vueltas por el mundo un sinnúmero de poetas jóvenes, pero en el papel, habrán cargado con el peso de las páginas, lo que se observa en Atar las Naves, un primer libro que nada tiene de primerizo.

Es entonces, también, cuando mi tarea de presentadora, mi labor de intermediaria se me vuelve tortuosa y es además la razón por la que creo los críticos tienen tan poco que decir en este ámbito: es la poesía en grado sumo, experiencia directa innegable entre el poeta y su lector y no se puede con una operación verbal de escritorio, taponear esas sutiles vías de contacto, que acá diré navegación (2003 s/p.).

Elvira Hernández hace hincapié en la madurez del poeta “joven”, cuestionando

de esta manera la pertinencia de dicho concepto. Los comentarios laudativos de una poeta de renombre, pronunciados acerca del primer poemario de Winter, constituyen una etapa y un reconocimiento importantes para un autor que está empezando su producción.

Algunos años más tarde, en julio de 2012, en la librería “Lea más” del GAM, Elvira Hernández presenta, esta vez, el poemario Estética de la lluvia de Raúl Hernández y explica que

Estética de la lluvia, su libro, abre su espacio en ese pedazo de ciudad que llamamos barrio, que a penas sobrevive y que es opuesto a la urbe que con su maquinaria, sus torres y mecanismos llamados “inteligentes” lo bordean e interprenden. El barrio, aquel al que se refiere, es todavía un lugar apegado a la tierra, al barro, a la esquina, al bandejón, al pie; a una traslación afín a la extremidad humana, al trashumar de los cuerpos y sus objetos empapados de vida, lluvia y alcohol, tal es la dureza de aquello que hospeda (2013 s/p.).

La poeta insiste en el carácter urbano del libro y en el espacio movedizo que representan la ciudad y sus barrios, así como en la fragilidad que les caracteriza. Parece entonces que la recepción crítica insuficiente de los poemarios de los autores jóvenes encuentra su solución con los comentarios de los poetas ya confirmados y con el diálogo que se establece entre ellos. La generación NN con Carmen Berenguer, Elvira Hernández y Raúl Zurita, los “Novísimos” con Héctor Hernández, Paula Ilabaca, Diego Ramírez, Ernesto González Barnert manifiestan su solidaridad con respecto a los poetas emergentes exteriores a las unidades de generación de los “Novísimos” y de Halo, otorgando una forma de reconocimiento evocado por Jacques Dubois cuando se refiere a la crítica. El rol de estos poetas es entonces primordial en la medida en que se sustituyen o complementan a una crítica a veces deficiente.

Se pudo observar, a lo largo de esta primera parte, la difícil definición de lo que significa ser poeta joven puesto que abarca realidades diversas, posee contornos a veces borrosos y límites imprecisos. Se constata, por lo demás, que una gran diversidad de esta producción lírica viene acompañada por un trabajo profundizado sobre el lenguaje y el deseo de renovarlo, aspectos que se

examinará más precisamente a continuación.

¿Por qué haber propuesto definiciones plurales y complementarias del concepto de generación y por qué me parece importante clasificar a estos poetas? Frente a la preponderancia de los “Novísimos” que, pese a su importancia, constituyen finalmente una de las numerosas facetas de la rica producción de los poetas jóvenes del siglo XXI y, frente a la escasa crítica literaria relativa a la obra de dichos poetas, me pareció imprescindible en esta primera parte restablecer cierto equilibrio: por consiguiente, quise demostrar que, dentro de una misma promoción o generación poética, existen voces variadas y de calidad, así como unidades de generación o “conjuntos generacionales” múltiples, prueba fehaciente del amplio abanico poético chileno de hoy. Estas voces nuevas constituyen verdaderas muñecas rusas dentro de las dos generaciones estudiadas (la de 2000-2001 y la de 2014), caracterizándose estos grupos, eso es cierto, por diferencias, pero también por cierta complementariedad.

Los eventos fundadores, que se sitúan en el origen de estos conjuntos generacionales, son la muestra innegable del dinamismo poético entre los autores jóvenes de las dos primeras décadas del siglo XXI. A mi juicio, las ideas de interacciones y de colaboración, mencionadas varias veces en esta primera parte, son la piedra angular de la emergencia de dichos autores: codeándose en antologías y/o en talleres de escritura, se sensibilizan juntos a la creación y sus predecesores, ya anclados sólidamente en el mundo de las Letras, los aconsejan y guían con mucha generosidad.

Esta aproximación y estas pistas de reflexión me permiten abordar, en las dos partes siguientes, el estudio de los discursos líricos y las prácticas estéticas de estos poetas jóvenes. De ahí que se consagre un espacio importante a análisis textuales y a la presencia de motivos temáticos clave en los discursos líricos de las promociones poéticas jóvenes del siglo XXI.

SEGUNDA PARTE

Espacios, tiempos, historia, cuerpo

Capítulo 1

Lugares abiertos y cerrados, marco urbano y provincia

Las voces de los poetas aquí considerados son, en su gran mayoría, de origen urbano y poseen un vínculo privilegiado con la ciudad, lo cual tiene inevitablemente repercusiones sobre su producción poética. Efectivamente, según la procedencia y el origen cultural de estos poetas jóvenes, se constata un tratamiento específico del espacio urbano y natural por parte de autores cuyos anclajes geográficos e intereses son plurales.

Los Yo líricos de los poetas jóvenes del siglo XXI hacen del espacio urbano uno de los marcos centrales de sus discursos. Siendo la mayoría de ellos originarios de Santiago, parece comprensible que manifiesten cierto interés por la ciudad, recordando el acercamiento de los poetas vanguardistas de comienzos del siglo XX al mundo urbano. La ciudad en la producción de los poetas jóvenes de hoy parece relacionarse con las contingencias sociales de nuestra época.

¿Cuáles son las características esenciales de estas “ciudades escritas” según la terminología de Alain Bourdin y Jacques Neefs (1998), y a qué “imaginarios urbanos”, citando a Myriam Tsikounas y a Sébastien Le Pajolec (2001), corresponde la poetización de la ciudad en estos discursos líricos? Estos autores jóvenes, quienes se alejan del canto al espacio continental y a la grandeza de los espacios naturales chilenos —ensalzados por Gabriela Mistral, Pablo Neruda o Raúl Zurita—, y aparentemente poco proclives a evocar, como lo hizo Jorge Teillier en su tiempo, los paisajes del terruño chileno y sus lares, siguen valiéndose de discursos urbanos como los poetas chilenos de los años 1990 acentuando la inmersión en los espacios de la urbe. La ciudad, en la producción de estos autores jóvenes, es polimórfica y cobra aspectos diversos, mientras que el ser que transita por la urbe está presa de sentimientos plurales.

Los poetas jóvenes del siglo XXI cantan las emociones experimentadas frente a este espacio urbano y construyen, en sus discursos líricos, una arquitectura de

este —Santiago, en su gran mayoría, dando lugar a la evocación de una “capitalidad” (Boucheron 32)—, que responde como lo escribe Anne Cauquelin, a una “lógica del encajado: espacio dividido en sectores, comunas, bloques o barrios, e incluso zonas. Que esté uniformemente sondeado, con bloques rectangulares, calles paralelas que se ven cortadas por un ángulo recto, o que estas calles serpenteen de manera más fantasiosa, el plan revela el corte, el recorte como instrumento de la edificación misma” (2002 78).

Tal encajado espacial se construye mediante un diálogo implícito que se instaura por casualidad entre los poemarios, como si cada uno de estos representara una porción de zona urbana. Es un trabajo de puesta en relación el que permite reconstruir la urbe: el espacio urbano fundamenta el espacio textual como el texto fundamenta la ciudad, dándole forma y consistencia.

Espacios abiertos: enfrentamientos y serenidad

Santiago, presentada a menudo como tentacular e inmensa a través de sus barrios, plazas, largas avenidas, es un espacio de combate. Pablo Paredes, en La raza chilena (2014), recuerda el encuentro brutal entre araucanos y españoles aludiendo al incendio de Santiago. En un discurso poético que echa una mirada retrospectiva a los eventos de la conquista del siglo XVI, el hablante hace hincapié en la fuerte oposición de los araucanos frente a los españoles y escribe:

Hay madrugadas en que pienso en ese día que los mapuche quemaron Santiago y quedaron sólo un par des españoles con algunas gallinas y dos cerdos. Dios sabrá por qué ninguno de esos animales vuela / Dios sabrá por qué mi madre es España, mi padre es un cerdo, mis hermanas unas gallinas y mi casa un liceo de hombres en llamas (16).

La voz lírica efectúa un regreso a los acontecimientos del 11 de septiembre de 1541, fecha en la cual los araucanos incendiaron Santiago tras la degollación por los españoles de caciques indígenas[6]. El discurso poético muy narrativo, cercano al estilo de las crónicas de la conquista o de los códices prehispánicos, relata la destrucción de la capital por los indígenas ("quemaron", "quedaron sólo un par de españoles"). A partir de la evocación concreta de una realidad histórica, el Yo opta por un canto milagroso en el cual España se convierte en madre del hablante mientras que el padre, así como sus hermanas vienen presentados como animales traídos por los españoles al Nuevo Mundo. De esta manera, el Yo animaliza a los miembros de su familia recordando así la bestialidad manifestada por sus antepasados españoles del siglo XVI. Asimismo, un vínculo se establece entre el incendio de Santiago el 11 de septiembre de 1541 y el de un "liceo de hombres" a comienzos del siglo XXI[7], haciendo de la capital el espacio de la destrucción por las llamas, las cuales constituyen un puente temporal entre los eventos del pasado remoto y los del presente de la enunciación: a las barricadas incendiadas responden las llamas y la ciudad del siglo XVI.

Por su parte, Diego Ramírez en Brian, el nombre de mi país en llamas presenta la calle santiaguina como espacio de reivindicaciones y enfrentamientos. En el primer poema cuya acción se sitúa, otra vez, en el mes de septiembre, como lo indica el título “Septiembre”, es a través de una recurrencia anafórica que el Yo se reapropia un Chile combativo e hirviente (“mi país en llamas”), al describir las manifestaciones estudiantiles organizadas en 2011. La ciudad, pues, está íntimamente vinculada con la rebelión:

Hay un país cercado

hay rejas en las calles

hay una ciudad sitiada por el miedo

hay una ciudad enmudecida por la renuncia […]

Es necesario ver a mi país en llamas

a toda una ciudad brillando en la periferia nocturna.

Quiero ver encendidas todas las noches de Chile

Villa Francia, Peñalolén, La Victoria.

Quiero ver derretirse de rabia las calles (23).

En este enunciado van entrecruzándose alusiones a la opresión vivida por la población (“miedo”, “enmudecida”) —recordando la situación de esta bajo Pinochet, evocada por los poetas del “Golpe”— y un llamamiento vital del Yo a la rebelión generalizada, desde la ciudad hasta el país entero (“Es necesario”). Tras una enumeración impersonal estructurada a partir de una anáfora (“Hay”), la voz poética se implica cada vez más valiéndose de la primera persona del singular y compartiendo el sueño que tanto le importa (“Quiero ver encendidas”), intensificado por la isotopía del fuego y de la luz (“llamas”, “brillando”, “encendidas”). El título “Septiembre” da origen a un entrelazamiento entre los acontecimientos del 22 de septiembre de 2011, día de

las manifestaciones de estudiantes, y los del 11 de septiembre de 1973, tanto más cuanto que ambos eventos están vinculados puesto que, por estas marchas del siglo XXI, se trata de combatir el sistema educativo heredado de la dictadura. Claudia Borri recuerda que

El origen de la contestación estriba en la extensa privatización de los colegios secundarios y de las Universidades, fenómeno que es herencia de la dictadura, lo cual dificulta el acceso a tal ciclo de estudios por parte de los sectores más necesitados de la población juvenil. El movimiento estudiantil, pues, se basa en reivindicaciones justificadas entre las cuales tiene primacía la demanda de una educación "pública, gratuita y de calidad" (2016 141).

Por consiguiente, el discurso lírico de Ramírez, quien coloca a sus entes poéticos en plena ciudad, manifiesta su solidaridad con las protestas estudiantiles y juega un rol ético innegable.

El combate por la justicia está presente en los poemas de Playlist (2015) de Ernesto González Barnert:

No es difícil enamorarse de ti,

pequeña encapuchada

cuando estás de cara al guanaco, en Plaza Ñuñoa

con un cartelito que dice

Me gustas, democracia, pero estás como ausente.

Mientras miles cantan Y Va A Caer.

De puro amor le pego más fuerte al sartén.

Pienso interponerme entre tú y el chorro (41).

El discurso poético se une, a su vez, a las contingencias sociales de 2011 en el marco de las marchas de estudiantes por una educación gratuita y más equitativa, como lo muestra la mención al guanaco de los carabineros, símbolo de la represión policial. El Yo lírico poetiza el enfrentamiento entre la "pequeña encapuchada" y las fuerzas del orden en la capital y, más precisamente, en "Plaza Ñuñoa", realzando el desequilibrio de fuerzas y el coraje de la adolescente rebelde. El poema se convierte en himno revolucionario: la referencia al canto popular "Y va a caer / Este gobierno va a caer", entonado en otros contextos de luchas en América latina, así como a los ustensilios utilizados como instrumentos de percusión ("sartén"), crean un estruendo ensordecedor a la altura de los retos y de las reivindicaciones. Al aspecto político-social se suma la intensidad de los sentimientos que experimenta el Yo lírico por la manifestante.

El tema educativo lo aborda igualmente Patricio Contreras Navarrete (1989). En "Santa Rosa blues" de Calle abierta (2016), evoca la riña entre dos "tipos":

Dos tipos discutiendo sobre educación

en la esquina de Santa Rosa con Placer

y eso que aquí se enseña a correazos

y eso que aquí se mata por dos lucas […]

Santa Rosa es otro ring de peso mosca

para el show nefasto de la lucha de clases (14)

El conflicto opone, en este caso, a dos individuos ("Dos tipos discutiendo"), convirtiéndose la encrucijada entre las calles Santa Rosa y Placer en un espacio de tensiones y de cruce de opiniones divergentes ("lucha de clases"). Los versos de arte mayor —endecasílabos, dodecasílabos, tridecasílabos— contribuyen a

dar a estos desacuerdos, centrados en temas de sociedad, toda su importancia.

Si las calles y plazas son el teatro de rebeliones, enfrentamientos, desacuerdos y de una gran agitación social, estos espacios urbanos están a veces captados en su quietud. Tal es el caso de otro poema de Playlist de Ernesto González Barnert:

Cruzar Plaza Italia a las 3 de la mañana

cuando ya se dispersó la multitud.

—¿Puedo poner música?

Asientes de mala gana

y el tipo pone El Anillo Del Capitán Beto.

Ok, cochero, rápido al cielo (26).

La travesía de la plaza Baquedano, llamada más comúnmente en Santiago Plaza Italia —y, desde la revuelta social surgida en octubre de 2019, Plaza de la Dignidad—, se hace muy temprano, momento en el cual la presencia de la multitud dejó su sitio a una calma y una concurrencia mínima de este espacio agitado. Mediante una alternancia de palabras agudas y esdrújulas, así como una abundancia de vocales ([a] y [o]) dentro de una estrofa breve (la sextina), la voz lírica le quita cualquier adorno y se centra en lo esencial, captando la atmósfera apacible de una ciudad de noche.

La urbe puede finalmente constituir el marco de episodios afectivos-amorosos que apaciguan el tumulto que en ella reina; tal es el caso del poema “En toda la luz del mediodía” de Gastón Carrasco Aguilar (1988) en Viewmaster:

Creo que fue en un paradero de Santa Rosa donde

sacaste tu agenda y anotaste aquel reflejo, el del

perro cuyos ojos reflejaban el anuncio de Copec. […]

Bueno, ha pasado el tiempo y ahora sabes que mi mirada posó sobre la tuya, más bien sobre tu acierto.

¿Quizás fue en Gran Avenida? En realidad, no lo

recuerdo (6).

En estos versos fuertemente narrativos, desprovistos de cualquier hermetismo, el hablante evoca dos espacios de la capital: Santa Rosa (la segunda avenida más larga de Chile) y Gran Avenida (Gran Avenida José Miguel Carrera, avenida principal del sector sur de la ciudad). Ahí, actos cotidianos, descritos mediante una sucesión de verbos en pretérito indefinido ("sacaste tu agenda", "anotaste", "mi mirada se posó sobre la tuya") proyectan al lector dentro de los recuerdos del Yo lírico, marcado por este episodio cuya localización urbana sigue borrosa ("no lo recuerdo"). Así, el espacio urbano —aquí, a través de las avenidas de Santiago— es el marco de eventos banales y cotidianos cuando, en otras ocasiones, eventos histórico-sociales trascendentes se desarrollan ahí.

Los cerros de Santiago

Entre los poetas novísimos, originarios de Santiago, los cerros de la capital ocupan un lugar no desdeñable. Espacios abiertos, son el pulmón verde de la ciudad contaminada y sofocante. Sobre ellos Óscar Mackenney y Karen Ulriksen escriben que

Desde su descubrimiento hasta nuestros días, el compromiso y la complicidad existente entre el valle de Santiago y los cerros que lo demarcan en su margen oriente han sido principal sello y patrimonio geográfico. […] Si observamos bien, existe un territorio ondulado donde asoman los cerros isla, en que la pendiente aumenta considerablemente y el caminar se convierte en una dura tarea; una zona en que sí es posible mirar a Santiago desde adentro y en su total magnitud para reconocer sus partes e intuir sus límites. Es una franja intermedia donde los desplazamientos son resueltos por el auto y la construcción de las casas se traduce en un problema de contención del terreno. Estos cerros no son muy altos y apenas superan los 80 m desde su base, lo suficiente como para obtener desde sus cimas y laderas una imagen similar a la que debieron tener los primeros españoles sobre el cerro Santa Lucía. Nuestra ciudad está creciendo sobre ellos, cubriéndolos y borrándolos de nuestro paisaje, alterando sin darnos cuenta la imagen geográfica de este gran lugar (2009 88).

Los cerros de Santiago, cuyo acceso resulta a veces difícil, parecen entonces estar íntimamente ligados a una Historia —los dos investigadores ponen en paralelo la visión de los españoles durante el descubrimiento de estos cerros y la de los habitantes de la capital actual. El Yo lírico del último poema de La raza chilena (2012) de Pablo Paredes se complace en recordar esta misma Historia: tras referirse a la multiplicación casi bíblica de los cerros (“Han salido más cerros. Cordilleras entre las cordilleras”) y luego la destrucción de estos (“Gente ha quemado los cerros” 101), la voz poética presenta estos espacios como una máquina para remontar el tiempo:

A lo lejos,

el Mapocho invierte su curso y deja ver los cuerpos de los

[amigos muertos de mi padre,

el cerro Santa Lucía vuelve a llamarse Huelén.

Nos jodimos todos,

sin embargo, yo creo que es un final feliz (102).

Esta vuelta atrás, materializada por el verbo “invertir”, permite a estos espacios llenos de Historia de volver a una época en que se produjeron acontecimientos trágicos y dolorosos (la desaparición de opositores políticos durante la dictadura, tirados al Mapocho desde los aires) pero también al origen de estos mismos espacios, siendo Huelén el nombre mapuche del cerro Santa Lucía en la época en que llegaron los conquistadores.

Si el cerro Santa Lucía de Paredes permite efectuar un movimiento retrospectivo, la presentación del cerro San Cristóbal, otro cerro esencial de la capital, por el Yo poético de Felipe Ruiz en Trenes (2010) se relaciona, por su parte, con un movimiento ascendente:

La más alta verga en la cúspide del santo le puse

para que no cayeran todos, hola. Les puse en el

elevado algo de amor para que Matías no supiera

dónde estaba la claridad. Por eso cuando ellos

salen de sus madrigueras alguien les dice que

tienen que sentirse llenos de salvar los vagones

donde va subiendo gente al santo y en lo más

alto les deja caer algo de una verdad mentirosa,

blanca como una montaña de nieve. Por eso

cuando Matías hace un gol les pone a todos

algo de santo en lo más elevado de la cúspide y

crispa las mañanas la levantada donde todos ven

el regordete cerro que les tiene de funicular los

ojos. […] Intriga la mañana donde

trenes suben a ver qué hay arriba y todos los que

abajo sufren pueden escupir al cielo (19).

El Yo lírico, a partir de elementos reales ligados a este cerro, como el funicular que permite el acceso a este espacio elevado, crea un discurso abstruso construido en torno a la extrañeza, los contrastes, las asociaciones heteróclitas de imágenes como la verga y el santo, o incluso la oposición “arriba / abajo”, recurriendo al oxímoron —por ejemplo, la alusión a la “verdad mentirosa”. Las alturas del cerro San Cristóbal se presentan como el espacio del misterio, de la rareza, al cual se accede verticalmente, como lo muestra el empleo recurrente de términos y verbos remitentes a la altitud y el ascenso (“cúspide”, “el elevado”, “va subiendo”, “en lo más elevado”, “la levantada”, “suben”, “arriba”). El hablante, quien le oculta “la claridad” al sujeto lírico Matías, hace del cerro la metáfora de su discurso poético, por el que el lector debe subir para encontrar el significado oculto, oscuro, alejado de cualquier claridad. Matías, a la vez apóstol y futbolista, sería entonces la encarnación del lector en busca del significado, sustituyéndose al poeta-traidor que engaña a su auditorio por un discurso lírico hermético; este ente poético, igual que el lector, se desplaza por el campo-espacio de la página, la cual se parece a un cerro accidentado por los versos amplios que la pueblan y cuyo ascenso resulta difícil. Este mismo lector debe evitar las trampas y alcanzar su meta que es la significancia del texto poético de

Ruiz. Pierre Loubier escribe que “los poetas sienten más duramente la maldición de la horizontalidad urbana” (327) y, en el caso de los poetas chilenos jóvenes de hoy, estos cerros permiten una forma de evasión ante la urbe y sus avenidas sofocantes. Como añade Loubier, desde la perspectiva de la representación imaginaria que el poeta puede hacerse de su condición, “el ascenso tendrá igualmente como función la de restaurar su potencia perdida, pues los símbolos ascensionales nos aparecen todos marcados por el afán de la reconquista de una potencia perdida, de una energía degradada por la caída” (Ibid.).

La presentación de estos cerros queda entonces asociada al movimiento ascendente. En El Baile de los niños (2005) de Diego Ramírez, el cerro se convierte en espacio de tránsito y refugio de los gays; mediante su desplazamiento, estos seres, considerados marginales en una sociedad vista como discriminante, pasan de espacios cerrados al espacio abierto que es el cerro:

Mientras, los niños suicidas

Escriben con semen

Su inicial de muerte

En el clandestinaje forzado

Del amor este

Que empieza en la disco bailable

Y que termina en la última cumbre

Perdida del cerrito nacional (77).

Los versos breves, a los cuales se suman aliteraciones ([s], [k]), machacan el enunciado, brutalizándolo igual que lo hacen a sí mismos los “niños suicidas” destinados a una autodestrucción. La oposición Eros / Thanatos (“semen”, “amor” versus “suicidas”, “muerte”) crea un discurso doloroso en el cual el

hablante da un grito de rebelión en contra de la marginalización de los jóvenes homosexuales, realzando el malestar de estos. Así, del encuentro en la discoteca a la subida al “cerrito nacional”, estos “niños suicidas” yerran, expresando su atracción por otros jóvenes del mismo sexo. Si el Yo lírico escribe el dolor con tinta en el papel, estos jóvenes escriben el suyo a través de su semen en los lugares de marginalidad homosexual. El cerro de Ramírez, espacio donde retozan los gays, recordaría entonces el “Cerro de Santa Lucía” cantado por Nicolás Guillén en su poema epónimo de La paloma de vuelo popular: “¡Cerro de Santa Lucía, tan culpable por la noche, tan inocente de día!” (53-4), dado que los jóvenes homosexuales del poema de Ramírez se ven obligados a vivir sus amores en la clandestinidad y la oscuridad.

Si el cerro santiaguino puede ser, en el caso de Ramírez, espacio de placeres y de expresión de la sexualidad, es también el espacio de la poesía por excelencia donde se manifiesta la pasión amorosa pero igualmente la tristeza de la desaparición del ser querido a través de la lectura de haikus. Gladys González, en “Me dice” (Gran avenida, 2004) escribe:

Me dice que ella es su crisantemo

y le recita haikus

en el cerro San Cristóbal

mientras los animales

se vuelven histéricos con la lluvia (16).

En esta frase, constituida de cinco versos mayoritariamente breves (diez, seis, ocho, siete y once sílabas), el hablante evoca una escena de declamación poética relacionada con el amor y la desolación: en efecto, la que “se iba al baño/ a mirarlo por la ventana”, quien “es su muerte” y “se aleja […] volando sobre la ciudad” a lo largo de las cuatro estrofas del poema, es la mujer difunta amada por el sujeto lírico que declama sus poemas breves recordándola. Ahora, ella viene asociada a las flores tradicionalmente depositadas en las tumbas el día de Todos los santos, y la atmósfera de tristeza viene incrementada por la presencia

de la lluvia. El "haiku" se convierte en lazo con la mujer desaparecida en un sutil juego de encaje y de puesta en abismo puesto que la estrofa del poema de González se emparenta, a su vez, con un haiku.

Otros poetas hacen igualmente del cerro de Santiago uno de los marcos urbanos de su discurso lírico. Es el caso de Víctor Munita Fritis que, en Yo, entre todas las mujeres (2013), asocia el cerro al culto marial. Poeta norteño, Víctor Munita poetiza el cerro San Cristóbal de Santiago, en cuya cumbre se yergue la estatua de la Inmaculada Concepción, pero este cerro también puede corresponder al cerro peruano epónimo, ubicado entre el distrito de Rímac y el de San Juan de Lurigancho en la provincia de Lima, dominado por una cruz. Leemos en "Objetos en los cerros I":

La Cruz del Cerro

no cumple su objetivo

no alumbra como antaño

nadie ha muerto castigado por blasfemias ahí

es difícil subir

si no es en una nube

y más aún

no se puede poner ni un clavo (71).

El Yo lírico desacraliza el poder de la cruz con abundantes negaciones, y se burla de la fe de quienes le atribuyen un gran poder ("no se puede poner ni un clavo"). Este hablante-marial y, al mismo tiempo, casi anticlerical, lucha contra la recuperación indebida de símbolos religiosos. En "Objetos en los cerros V", el hablante dice:

Yo

la misma de siempre

pero con percales nuevos y de lujo

no he enviado a construir ninguna cruz al cerro

que quede claro (75).

Dándole la palabra a la Virgen, el poeta denuncia la explotación que se hace de la figura marial y la alteración que se le impone. Esto se confirma en el poema “Tercera” en el cual el Yo-María denuncia el culto hacia la Virgen a través de las representaciones que se hacen de ella (la palabra “yeso” se refiere a la materia con la cual se fabrican las estatuas que la representan, en particular la del cerro San Cristóbal de Santiago) y se presenta ante el lector como mujer de carne y hueso:

Cuando me veo revestida de yeso

me identifico tanto con Shakira

y murmuro la canción

“…ciega

Sordomuda” (79).

Se pone el fanatismo religioso en paralelo con la adulación hacia la artista Shakira, asimilándose la Virgen a la cantante colombiana y humanizándose por la asociación que se efectúa entre ella y la letra de la canción Ciega sordomuda, declaración de amor ardiente de la voz poética hacia el hombre a quien quiere y que la obsesiona. El texto de Munita Fritis cobra por último otra dimensión: coloca a la mujer en el centro de su libro, y declara, en una entrevista con Daniel

Ortiz,

el tema de hablar y escribir de mujeres, tiene que ver con mi mirada desde siempre que me entregó mi familia y cercanía que tuve con movimientos políticos de mujeres en Copiapó. Me considero un hombre pro movimientos políticos de mujeres, lo digo de algún modo, desde el compromiso que trata de expresar la vida cotidiana en forma igualitaria y respetuosa tanto en el trabajo, hogar, la calle, los grupos sociales en general (2014 s/p.).

El poemario de Munita Fritis adquiere así características feministas y difunde un mensaje de igualdad a través de la elección de la figura de la Virgen María.

El cerro aparece entonces como un espacio urbano polifacético: pulmón verde de la capital, espacio de encuentros, espacio sagrado, es también espacio de libertad, de poesía y de placer en los discursos líricos de los poetas jóvenes actuales.

Espacios cerrados: espera, entretenimiento, represión

A la abundancia de espacios abiertos, que permiten una travesía y un descubrimiento de la urbe (calles, avenidas, cerros), de sus atmósferas y de su bullicio, responden los espacios cerrados, símbolos de entretenimiento o de rutina e incluso de encierro. Por lo que se refiere a Ernesto González Barnert, en Cul de sac, la estación de metro es el espacio de la espera, como lo muestran los dos versos siguientes: “Ambos esperábamos una chica / en las boleterías del Metro Moneda” (8). En este caso, las taquillas o las máquinas del metro, desprovistas de cualquier romanticismo, se convierten sin embargo en espacio de encuentros amorosos y de espera entusiasta de la mujer amada.

En cambio, la estación de metro, espacio subterráneo polifacético, encarna en “Carteles del metro de Santiago” de Pablo Paredes (El Niño Dios, 2006), a través de un discurso narrativo, el espacio de la violencia:

Me pegan en el metro porque me robo los carteles, me pegan porque tengo rabia de que no me dejen ser un papel en el suelo. La gente se enoja, cuida su rancho mantelito blanco olor a cloro, cuidan el orgullo de esta ciudad acobardada, se enojan porque quito la publicidad que nos viene cansando, se enojan porque esas campañas eran su solcito de invierno, se acercan y me pegan porque robo los carteles pegados en el suelo, bajo nuestro culo, dicen vamos para afuera y yo les digo que No, que no voy a salir para que me sigan pegando, les digo eso con el bolsito lleno de adhesivos inmundos que en la noche regalaré a la amiga que baile mejor (35).

Las reiteraciones punzantes (“me pegan en el metro”, “me pegan”) evidencian la violencia ejercida en el espacio urbano subterráneo que es la estación de metro. Los verbos reflejan esta brutalidad (“pegar”, repetido hasta la saciedad, “enojarse”) así como la provocación y la invitación a un duelo (“vamos para afuera”). El Yo lírico, anticonsumista y enemigo de los “adhesivos inmundos”

que corresponden a los afiches pegados en las paredes del metro, denuncia el materialismo de los transeúntes (“mantelito blanco olor a cloro”) y la sacralización de la publicidad (“esas campañas eran su solcito de invierno”), mediante un flujo verbal entrecortado por algunas comas y una cita libre que asocia, sin comillas, las amenazas de los usuarios del metro y las palabras de la voz poética, favoreciendo así un caos lingüístico y una superposición de las voces en medio de la riña evocada. En cuanto al poema “Los túneles” de El final de la fiesta —libro que también incluye el poema “Carteles del metro de Santiago”—, nos hace descubrir a un hablante que se entierra un poco más debajo de la estación Mapocho: “Pretendo aparecer una noche / por atrás de la Estación Mapocho / y parecer un ratón / en ese lugar que está lleno de ratones, / ser un ratón” (49). En este espacio “lleno de ratones” —que corresponderían a la multitud que se hacina en el metro—, el Yo, convertido en animal vil, parece huir del mundo que lo rodea buscando refugio bajo tierra. ¿No correspondería esta aparente pérdida de humanidad a una búsqueda de lo sagrado en las entrañas de la tierra, como lo simboliza a veces el ratón?

Entre los espacios cerrados, algunos de estos poetas jóvenes enmarcan su discurso lírico en espacios de entretenimiento, tales como las discotecas, los bares o cafés. Acerca de la disco, Magda Sepúlveda escribe que “Pablo Paredes, Diego Ramírez y Héctor Hernández tematizan el espacio de la discoteca. Ellos exploran la disco como un lugar de encuentro” (240). Efectivamente, la discoteca Blondie, situada en Santiago, hace su aparición en diversos poemas de El final de la fiesta de Pablo Paredes. En “Cuidado con el perro quiltro”, el hablante alude a “la fiesta kitsh de la Blondie” y dice: “Los carteles dicen especial de Madonna en la Blondie” (13). Estos espacios de ocio y despreocupación contrastan con los ataques feroces de Pablo Paredes con respecto a la sociedad neoliberal, aflorando el desencanto en sus versos, así como la evocación de la violencia, la estética de la monstruosidad y, obviamente, la lucha de clases que defiende el autor. El discurso lírico del poemario acumula el desorden de las imágenes y de las ideas enunciadas, dado que el Yo parece estar presa de estupefacientes, buscando por el consumo de drogas una forma de evasión. En La raza chilena, la voz poética confirma esta búsqueda a través de la evocación al alcohol en las discos:

Las discos que venden alcohol son preciosos barcos piratas

[con luces,

por eso no desaparecieron en mi cuerpo con el territorio

[nacional,

las discos que venden alcohol flotan ahí donde antes

[estuvo nuestro país (57).

La disco se convierte en amparo frente a la desaparición del país soñado o utópico ("donde antes / estuvo nuestro país"), deplorada por el Yo. Detrás de la aparente ligereza del canto al alcohol y a la discoteca, se esconde una fuerte acusación con respecto al Chile neoliberal.

Diego Ramírez, a su vez, utiliza como marco la discoteca. En El baile de los niños, leemos:

SUBE CONMIGO y empieza por ese sector menos reconocido por la multitud, empieza por esas marcas del no tener nada que me dejan las nochecitas como éstas, acaba tu espectáculo frívolo / frágil en mi responsabilidad melódica / infantil, toda recostada, toda despoblada en los bordes

[…] BESA CONMIGO a las otras niñas

Éstas que apenas bailan con nosotros

Las mismas que se besan entre ellas

Las mismas niñas otras que besan a las madres masculinas

Que le armamos espectáculo de corbatas, y poses de fatalidad fémina para imitarlas a ellas (24-5).

El hablante, frágil y solo, a través de una invitación en imperativo (“SUBE CONMIGO”, “BESA CONMIGO”), busca un contacto físico y carnal en una atmósfera de discoteca gay donde aparecen “madres masculinas” en una confusión de los géneros sexuales. Se trata de un espacio subversivo donde se reivindica la diferencia del hablante y de los jóvenes homosexuales que frecuentan la disco. La recurrencia del verbo “besar” hace de tal espacio cerrado un espacio de libertad donde pueden expresarse los amores gays. La frivolidad, mencionada por el Yo de Ramírez, se emparenta con la ligereza y la despreocupación cantadas por la voz poética de Paredes.

Héctor Hernández, a quien Magda Sepúlveda también cita en su capítulo sobre la discoteca en la poesía de los autores chilenos del año 2000, asocia, como lo hace Ramírez, la discoteca con la libertad:

Mamá esta noche quiero salir a bailar con mis amigos Mamá esta noche quiero salir a mover los huesos las prótesis y las penas Quiero salir de casa y que el viento me desordene el pelo y mi tocado Quiero caminar por las calles aledañas al castillo de los centinelas Borracho feliz y con un nombre de fantasía que resuene en toda el barro Quiero ir a una disco que esté muy de moda donde haya luces rojas y azules en el piso y que parpadeen al ritmo de la frenética música Quiero que tenga en el centro una pileta con delfines y orcas acrobáticas que se muevan al compás punchi punchi y que jueguen con condones inflados […] Quiero que Thalía Paulina Rubio Lyncha y la Trevi toquen toda la noche ([guión] 116).

En el bloque estrófico denso, desprovisto de puntuación y ritmado por la anáfora “Quiero que”, acentuando el deseo del Yo lírico, la discoteca viene presentada como una escapatoria. Los colores, la estética kitsch (“pileta con delfines y orcas acrobáticas”), la música (“Thalía Paulina Rubio Lynda y la Trevi”) y el aspecto visual crean una atmósfera festiva muy alejada de la presentación dolorosa de la salud física y del estado anímico del Yo lírico (“mover los huesos las prótesis y las penas”). La fiesta y el baile en la disco constituyen, una vez más, un medio de evasión en un remanso de relajación. Este espacio, en los diferentes ejemplos citados, parecería ser un lugar de protección y un islote en medio de los horrores diarios y del malestar sentido en la sociedad chilena actual.

Si la discoteca es, en la producción de algunos “Novísimos”, un marco clave de sus discursos poéticos, la presencia del bar es igualmente muy expresiva en la obra de Patricio Contreras Navarrete. En “Delirium tremens” de Calle abierta, el hablante dice:

¡Sal de la calle perro viejo!

las cosas tienen olores difusos

la noche les dejó su hedor impregnado

mientras los perros chicos sin nombre

repletan los bares de la ciudad

se sientan a enrollar los problemas

para volverlos humo en la boca

y son todo lo que no quieres

todo lo que nunca quisiste

pero entraste de frac en sus sueños

les impusiste el rigor de las leyes

y ahora se sientan en las esquinas

a respirar las sobras de tu autoridad (17).

El bar es el espacio del desahogo para los jóvenes marginales abandonados, animalizados en el pasaje citado (“los perros chicos sin nombre”). Los versos sugieren un conflicto de generaciones entre el “perro viejo”, al que apostrofa el Yo, y los “perros chicos”, que sufren fuertemente una forma de rechazo (nótese, de paso, el paralelismo de construcción “todo lo que no quisiste”, “todo lo que no quieres”) y la tiranía del interlocutor (“les impusiste el rigor de las leyes”,

“las sobras de tu autoridad”). Los versos, esencialmente eneasílabos, decasílabos y endecasílabos, que constituyen una frase única del verso 2 al 13, acentúan esta fuerte oposición entre dos actitudes: el “perro viejo” parece querer imponer a estos “perros chicos” un modelo de comportamiento arcaico —como lo muestra la palabra “frac” remitente a la bohemia de la segunda mitad del siglo XIX— e impedirles, de cierta manera, adoptar actitudes más en sintonía con la época actual (Ricci, 2009 109).

Además de estos espacios de entretenimiento, de reunión y de despreocupación, la urbe posee igualmente su espacio de encierro, la cárcel. En la obra de Diego Ramírez, este espacio cerrado, símbolo de castigo, aparece regularmente en varios poemarios suyos. Se trata de un espacio de detención conocido por el mismo poeta dado que quedó preso un mes en 2004. En su elocuente texto “Poesía carcelaria”, en el que predomina el desorden gráfico y el canto dolido, el Yo lírico escribe:

Las cruces en la boca vomitiva inexistente

Interrogada por el llanto

A quién le escribo entonces

Se muere dos veces ya no tiene culpa de nadie

Acusada escritura insuficiente las manos

Que se ría que muestre sus dientes de caracol por última vez

En su última noche

Que derrame su baba privada a los espectadores del país

Errática la sin acento mayúscula la mami que lo viene a visitar

Prisionera / porfiada / entrega / suplica

Mira de lejos la poética y el deseo

Mira a los amigos bailar en alguna otra cárcel del cuerpo (s/p.).

En estos versos, a través del empleo del femenino, se produce una confusión entre, por un lado, la escritura juzgada y enseñada con el dedo, dado su carácter subversivo ("acusada escritura") y, por otro, el Yo poético de Ramírez que, como su propia escritura, es "prisionera". Las palabras se suceden, separadas por blancos textuales, mientras que las reglas gramaticales quedan trastornadas ("insuficiente las manos") así como la estructura sintáctica. La voz lírica parece cantar su último día de condenado/a ("por última vez", "su última noche") mientras su cuerpo se va convirtiendo en celda ("cárcel del cuerpo"). Este poema carcelario reproduce visualmente el encierro, la separación y el aislamiento: los numerosos vacíos gráficos, verticales y horizontales, constituyen barrotes que escinden el discurso lírico del Yo atormentado. Esta presencia del encierro es recurrente en la obra de Diego Ramírez y vuelve a aparecer de manera patente en Ayer conocí a Freddie Mercury cuando el hablante dice: "Sabes mi nombre, pero se te olvida, / sabes que hay una separación y una cárcel entre nosotros, pero se te olvida" (s/p.). El "aislamiento del condenado en relación con el mundo exterior" (274), según escribe Michel Foucault, engendra aquí la separación del Yo poético con el ser querido, pero también el desvanecimiento del mismo hablante al caer al olvido —como lo recalca la recurrencia del verbo "olvidar"— mientras que, en el poema que citamos anteriormente, el retiramiento engendra un desorden verbal, una dislocación del sujeto que es a la vez persona y texto, así como desemboca en el fin de su recorrido vivencial.

Espacio doméstico

A estos espacios cerrados se suma el espacio íntimo que constituye la casa. En el discurso lírico de Paula Ilabaca, la presencia de la casa o del departamento cobra especial relieve. Es el espacio de la soledad y de la opresión masculina, como lo descubrimos, por ejemplo, a través de las alusiones al cuarto, al baño, así como a los muebles que lo componen: “En un territorio básico, en una cama, en un colchón naranjo, ella sueña con yeguas blancas que lamen y buscan dónde parir. Pero al despertarse piensa en él, en su amo, en un brusco intento de querer que permanezca” (2009 15). Lo que llama la atención en estos versos muy narrativos es la presencia de un cromatismo gracias a las referencias al blanco (no color) y al naranja. Este color naranja, cercano al amarillo, en la simbólica tradicional, quedó “desposeído de su parte positiva” y “se convirtió en color apagado, mate, triste que recuerda el otoño, el declive, la enfermedad […], se vio transformado en símbolo de la traición, del engaño, de la mentira” como escribe Michel Pastoureau, entrevistado por Dominique Simonnet. El colchón naranja sería pues espacio de sufrimiento del Yo poético, engañado y brutalizado por el hombre al que ama. Asimismo, señala que, “asociamos espontáneamente el blanco a otra idea: la de la pureza y de la inocencia” pero recordemos que “en nuestro vocabulario, el blanco queda asociado a la ausencia, a la carencia: una página en blanco (sin texto) […]” (49). Así, la presencia de las yeguas blancas parturientas remite, no al nacimiento, a la fecundidad y a la liberación sino a la ausencia que encarnan al simbolizar un deseo amoroso y erótico-sexual insatisfecho. A eso se suma la polisemia del término “yegua”. El deseo sexual, confirmado por el verbo “lamer” y la viveza del color naranja, parece obsesionar a la hablante, enfrentada al abandono (“un brusco intento de querer que permanezca”) y a la dominación masculina (“su amo”). La habitación es pues el espacio del deseo y del imaginario donde la voz poética, enamorada de un hombre dominante que la deja, está sumida en una penosa realidad.

Frente a este espacio concreto, impregnado pese a todo de simbolismo, volvemos a encontrar, en la poesía de Héctor Hernández Montecinos, una casa que, paradójicamente, está totalmente abierta en [coma]:

A veces caía rendido de la pura felicidad y mi cuerpo rodaba por la pequeña casa que se llamaba noche desde donde decía sin parar qué maravilloso era vivir en una pequeña casa que se llamaba noche con una verdadera lluvia de meteoros adentro Hospedándose en los océanos que tenía guardados en un pequeño armario que también se llamaba noche Los meteoros brillaban ciertamente en ese agua salada […]

Pero un día escuché unos ruidos en la pequeña casa que se llamaba noche y comencé a buscarlos en los agujeros del techo que también se llamaba noche Brillaban hermosamente cuando estaba oscuro pero solo había unas luciérnagas que venían a cavar su fulminante ritual en el mismo momento que quería tocarlas […] (11).

Igual que en el caso de Paula Ilabaca, los versos empleados son fuertemente narrativos y dan lugar a bloques estróficos desprovistos de puntuación. El enunciado quiebra cualquier traba, abriendo el texto a la imaginación y creando un ritmo amplio librado de las obligaciones de la puntuación. Oscila entre cierre y apertura dado que la casa de que se trata es pequeña, pero parece corresponder a la inmensidad celestial como lo revela la repetición del término "meteoros" remitente al espacio cósmico; por lo demás, si la casa sugiere una idea de encierro entre cuatro paredes, dicho encierro está quebrado por los "agujeros del techo". ¿La escena onírica no podría interpretarse como un canto a la escritura poética, compuesta, en este caso, dentro del espacio íntimo que es la casa, abierta a múltiples interpretaciones y capaz de hacer que se evada el lector hacia esferas insospechadas? El brillo subyacente que encarnan las luciérnagas, imagen recurrente en la obra de Hernández Montecinos[8], instaura una atmósfera de claridad opuesta al hermetismo del discurso lírico hernandeziano.

El onirismo asociado al hogar —que se descubre en los versos de Paula Ilabaca, en los cuales el cuarto deviene en el espacio donde se sueña, o en los de Héctor Hernández cuando se evoca una escena en la que la casa se convierte en cosmos — es igualmente un elemento clave en la producción de Roberto Ibáñez Ricóuz. En efecto, en su largo poema "Insectos", la casa queda roída y devastada por insectos. Si la casa cantada por Hernández Montecinos se abre al vasto espacio cósmico, la de Ibáñez Ricóuz se repliega y se cierra hacia lo infinitamente

pequeño que representan los insectos que la van despedazando:

IV

E la casa se está llenando de insectos,

recorren la puerta, asoman sigilosos a las ventanas,

se escondían en el entretecho y yo no los pude escuchar.

E la cocina invadieron, un grupo de hormigas

se roba las ollas, los sartenes,

abren la despensa y hacen caer todo.

[…]. E la casa E las termitas

devoran las paredes y voy viendo como caen tus

retratos, los libros, los relojes E las memorias

se van flotando en lo que parece un océano

visto desde kilómetros

de distancia, la casa E. ¿Dónde dormiremos esta noche,

entonces?

[…] E nuestra habitación se está llenando de insectos.

Una araña teje una red que se pareció a mi pasado,

que se parece a mi presente

y que se parecerá a mi futuro.

E la habitación E nuestra cama parece sacudida

por un montón de escarabajos, por una turba

de zancudos sedientos, por miles de avispas

que veloces todas me quitan las mantas con las

que estoy tapado. Y las termitas E ellas

se comen las frágiles paredes que me

ocultaban, abren la madera y la luz

entra escandalosa hacia este sitio, me hace

arder los ojos […] (216-217).

Los versos de longitud desigual parecen serpentear como insectos que invadieran la casa. La escena evocada se emparenta con una pesadilla puesto que, como un estribillo, el Yo se pregunta varias veces en el texto: "¿Dónde dormiremos esta noche, entonces?". Los parásitos pululan y el conjunto de las piezas se ve afectado por la descomposición, incluso el cuarto ("nuestra habitación se está llenando de insectos"). Igual como lo interpreté en los versos de Hernández Montecinos citados anteriormente, se podría ver, en esta descripción casi apocalíptica de la casa, la de la escritura poética de algunos autores jóvenes actuales, hecha de impureza y de caos verbal, surgida del espíritu atormentado de sus creadores y destinada a destruir los dogmas literarios. La preocupación de la voz poética en busca de un techo sería finalmente parecida al desasosiego del lector, desconcertado por escrituras singulares. Ya no son las musas las que inspiran al poeta sino los insectos viles que van descomponiendo el mismo enunciado; el creador, encarnado por el hablante, parece incapaz de encontrar une forma de tranquilidad, deseoso de despistar constantemente al lector.

Fernanda Martínez Varela, presenta, en cambio, al comienzo de su poemario La Sagrada Familia, la casa como espacio del día a día y de la rutina mediante descripciones aparentemente anodinas. Esta casa viene ligada a los recuerdos de infancia:

Hay cosas que no recuerdo pero ella era
el objeto más bonito de la casa Papá la decoraba le ponía flores Cuando
la quería hacía ruido Si al cabo de tiempo no oía gateos Yo me alegraba (7).

El recuerdo de la casa se vincula con los lazos entre el padre y la madre de la voz lírica: en un lenguaje infantil y sin floritura (“cuando / la quería hacía ruido”), el Yo alude a las relaciones sexuales y a los orgasmos de sus padres, denunciando igualmente el estatuto ocupado por su madre, considerada mujer-objeto (“ella era / el objeto más bonito de la casa”). Así, la casa se convierte, en un discurso donde impera lo narrativo y, mediante una sencillez lingüística aparente, el espacio de la opresión paterna-masculina. La ausencia de puntuación reproduce el flujo ininterrumpido del recuerdo; el discurso lírico descosido se contorsiona cada vez más a lo largo de la lectura pues, varias páginas más adelante, el Yo escribe:

La casa es igual a cualquier casa de 1862 Palmeras de palma el sol escurre
por el marco de raulí de las ventanas De adobe hacíamos el sudor Techos
que a dios pretenden tocar con humedad El cristo de carne en la pared
con su crueldad innecesaria si no Fuese la virgen silente nos caería
tan mal Espejos donde peinas a la muerte ay! me quedo mal maquillada en
una larga habitación Con estrellas fluorescentes
Que pegaste en la pared Para hacer fugaz mi oscuridad Y no
La niebla entre mis piernas insistente (15).

La construcción lingüística de esta casa, presentada a través de sus paredes, de los materiales que la componen y de algunos de sus cuartos, viene acompañada

de una desestructuración de la sintaxis: puntuación ausente, mayúsculas en medio de las frases, palabras sustituidas por otras. Efectivamente, la casa queda vinculada con la memoria del hablante y sobre todo con la relación amorosa: como en su tiempo Jean Tardieu empleó “una palabra por otra”, como lo dice el título de su pieza de teatro, en el poema de Fernanda Martínez “hacíamos el sudor” podría significar “hacíamos el amor”, mientras que “La niebla entre mis piernas” sugeriría el coito, a sabiendas de que el vocablo “la niebla” disimularía en realidad la alusión al miembro o a una parte del cuerpo penetrando las piernas o entrepiernas. Según Bachelard, “hay un sentido cuando se dice que se ‘lee una casa’, que se ‘lee una habitación’, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad” (51). La “lectura” de esta habitación requiere entonces un desciframiento de parte del receptor, invitado a dilucidar el enigma que se le propone, dados los juegos lingüísticos abundantes.

Estos diferentes ejemplos de tratamiento escritural de la casa en la poesía de los autores chilenos jóvenes actuales confirman lo que escribe Gaston Bachelard: “Por los poemas, quizás más que por los recuerdos, tocamos el fondo poético del espacio de la casa” (25). Estos poetas cavan en el espacio de la casa su riqueza expresiva; la casa se convierte entonces en marco de la soledad, en baúl de los recuerdos, en espacio de encuentros carnales —en particular la habitación. A veces roída por insectos, otras veces edificada por la evocación de materiales o paredes que la estructuran, este espacio se presenta como inestable: la sintaxis descompuesta parece atacar sus cimientos, quebrantándola violentamente pues, al fin y al cabo, la casa corresponderá a menudo a un cuerpo, a un alma, al mismo poema o incluso a la vida misma.

Movimiento, desigualdades sociales y abandono

La expresión de la errancia por la urbe parece ser relativamente frecuente en los discursos líricos de los poetas chilenos jóvenes de hoy. Así, el hablante de Calle abierta de Patricio Contreras Navarrete deambula por las calles y los barrios de Santiago enseñando con el dedo las desigualdades sociales. Este mismo Yo poético, quien emplea verbos remitentes al desplazamiento, como "paseamos por el barrio", le hace descubrir al lector "las zonas violentas / sintiendo en los pulmones la escarcha de las plazas / con sus quiltros mojados / colillas / vidrios rotos" y "las casitas de la UP antes del Metro y el Mall" del barrio Puente Alto, el cual reaparece algunas páginas más adelante en el poema "No me busquen", o el barrio mísero "Bajos de Mena" (24, 34, 67, 35), llamado "el gueto más grande de Chile" (Pizarro 2013 s/p.). Las facetas más oscuras de la capital vienen así puestas de relieve con el fin de realzar la precariedad de los habitantes que en esas zonas viven.

La errancia también está presente en Estados de mi corazón (2010), librito de 99 páginas escrito por Paula Ilabaca y que mezcla, bajo la forma de un diario de vida o cuaderno de viaje, poemas en prosa y en verso libre; la hablante, quien se dirige a un tal "m", va desplazándose por Chile y "la ciudad", o sea Santiago. Así, se puede leer: "m nada ha ocurrido desde que ayer dejé de / escribir excepto / que volví a la ciudad no tuve tiempo ni camino / para pasar por tu torre y decirme / no está aquí / pero sí anduve por unos caminos bien feos a / pleno sol antes de llegar a mi casa […]" (84). El Yo, separado del hombre a quien ama, evoca su regreso a la capital, así como la idea de ausencia, el calor y la fealdad de las zonas cruzadas. La ciudad a la que se refiere no es nada acogedora y se asemeja más a un espacio infernal y sofocante que a un espacio ameno donde la voz lírica se pueda desarrollar.

La capital hace su aparición en Tecnopacha (publicado en 2008 y reeditado en 2016 en una nueva versión) de Óscar Saavedra Villarroel. El Yo poético canta en este poemario su descubrimiento de la capital, su recorrido iniciático como poeta y lo hace a través de las descripciones de una ciudad y de escenas fantasmagóricas que ahí se producen. Tras enterarse de la edad en que el Yo llegó a la capital ("Llegué a los veintitrés años"), el lector descubre las

experiencias del hablante y lo sigue en su caminar o sus diferentes movimientos: “Ascendí entonces en un ascensor frente / al ex congreso nacional, entre Bandera y Compañía / […] De inmediato me subí a un micro en dirección a Mapocho / y me bajé en un lugar que decía ser la cúpula / de los artistas adolescentes” (18-19). Se trata de un movimiento vertical (subida / bajada) que le permite al hablante descubrir las calles y el río que atraviesan la capital, pero también los bajos fondos de esta bohemia poética del siglo XXI. A este movimiento vertical responde un desplazamiento horizontal: “Vagué cabizbajo durante semanas, / con una cajetilla de cigarrillos / y dinero suficiente para ingerir alcohol. // Sin dónde ir me hospedé en la iglesia / San Agustín” (21). Mediante estos versos, el Yo evoca su condición mísera: ausencia de recursos y de techo constituyen su día a día de sujeto errante por la capital; no solo esta, que encierra en sus garras al hablante, sino también las cercanías de la ciudad, se abren a lo internacional y se convierten en espacio transfronterizo: el Yo anticapitalista del poemario alude, en efecto, a los espacios siguientes: “Parque Forestal Amazonas; Pirque Berlín, Cajón del Maipo Alpes,/ Montparnasse la Victoria”(25). El Yo, ciudadano del mundo, pasa del “Parque Forestal” a la gigantesca Amazonía, de la comuna “Pirque” situada en la provincia de la cordillera a Alemania, del cajón a los montes alpinos, del barrio mísero de La Victoria al barrio parisino de Montparnasse, rompiendo las fronteras y los límites entre continentes.

La urbe, lo fantástico y lo cotidiano

Frente a la siniestra realidad cantada por el hablante de Contreras, la supervivencia difícil en el marco capitalino en los versos de Saavedra Villarroel o la errancia urbana y afectiva de la voz ilabaquiana, el Yo lírico del largo poema de Héctor Hernández Montecinos, titulado "Éste es un secreto / La más horrible verdad sobre el Amanecer es que ahí las estrellas desaparecen" y contenido en [coma], efectúa un recorrido iniciático a su vez a través de un espacio onírico en el cual aparece la ciudad. Se trata entonces de una urbe descubierta a lo largo de un periplo y vinculada tanto con el sueño como con la imaginación. Recordemos lo señalado por Pierre Loubier,

Escribir y caminar la ciudad se convirtieron, con la necesaria puesta en movimiento que imponen las urbes enormes y su configuración laberíntica, en un solo y mismo gesto. La dinamización de la escritura es un término que no atañe únicamente a la metáfora, sino que encuentra su motivación profunda en una vivencia cotidiana de una conjunción del movimiento físico y del dinamismo creador […]. Es el cuerpo entero, en su dinamismo (sus impulsos y sus estaciones) y sus posturas, el vector de la apropiación del lugar (231).

Errancia por la ciudad y errancia del discurso parecen íntimamente vinculadas. En los bloques estróficos fuertemente narrativos del extracto siguiente de [coma], el Yo evoca su desplazamiento y nos sumerge en un universo cercano a lo fantástico:

Salí de esa habitación por otra puerta que había y me encontré en medio de la calle de una ciudad de noche Las estrellas se veían como un río perplejo Y por él un barco plateado más grande que mi mano pasaba junto a mí En la cubierta estaban los mismos muchachos que bailaban y ahora se reían más efusivamente

pero también estaba la misma mujer desnuda de cuatro brazos que había nacido de la Perra Universal Me lanzó una escalera hecha de letras que se podían leer Entonces mientras yo subía iba mirando cada una pero mis ojos se detuvieron y se quedaron abajo y cada vez más lejos La mujer de cuatro brazos al verme las cuencas tomó mi muñeca y me hizo un corte con una pequeña daga De la sangre brotaban tantos lamentos y sollozos que me sentí muy triste Ella tomó los glóbulos más copiosos y me los pasó como quien sabe que hay cosas que no se ven (28).

El desplazamiento a pie de la voz lírica se hace a través de un discurso móvil, sin puntuación, fluido y huidizo; la ciudad y los elementos que la componen se convierten en texto, como nos lo muestra esta “escalera hecha de letras que se podían leer”. La escalera que le permite al hablante trepar es una metáfora y una puesta en abismo del mismo texto del cual el lector se apodera para alcanzar la profundidad significante del poema, mientras que la sangre de este Yo se emparenta con la tinta del texto, hecho él también de dolores (“lamentos y sollozos”). La ciudad es el marco de escenas fabulosas, como la aparición de la “mujer desnuda de cuatro brazos”, recordando al dios Vishnu, además de la presencia de la escalera hecha de letras. La escena nocturna favorece el sueño y la imaginación a los que el hablante da rienda suelta, como lo revela la sucesión de sintagmas sin puntuación, reproduciendo así el flujo del pensamiento. Más adelante se lee:

El viento nos volvió a empujar y nos veíamos como un demonio muerto y los brazos de su dios al lado Observé en su muñeca su reloj de piel y un gran barco salía del tiempo Eso es lo que crees me dijo la mano mientras se abría ante mí Pude ver una ciudad entera allí La ciudad estaba invertida y las líneas eran el horizonte de hombres y mujeres con sus cerebros infestados de moscas Sobre ellos estaban los cuervos haciendo círculos y creyendo que la muerte no existe sobre sus propias cabezas En los bordes de esa ciudad que era una isla estaba lleno de cadáveres que formaban una especie de tierra negra ¿Quiénes son esos muertos? Le pregunté a la mano Son los que han vencido a la muerte No los retengas más Déjalos que sean devorados por el gran monstruo que nació antes de que naciera cualquier cosa y que te preguntó si habías olvidado algo (32).

El Yo prosigue su trayectoria, empujado por el viento, y la ciudad vuelve a hacer su aparición, pero está deformada (“invertida”) y marcada por la muerte y la descomposición (“cerebros infestados de moscas”, “la muerte”, “cadáveres”, “devorados”). Este paisaje urbano onírico, cercano a lienzos del Bosco o de Salvador Dalí, sería el mismo texto hernandeziano, descompuesto y desestructurado, por el cual camina el lector, descubriendo universos anómalos igual que el Yo poético recorre este ciudad-isla textual.

En el discurso lírico de González Barnert, la ciudad aparece como motivo temático a través de evocaciones aparentemente intrascendentes. El espacio urbano, descubierto en este caso también por un desplazamiento a pie, está pues vinculado con el día a día y acompaña al Yo poético a lo largo de su enunciación. En Playlist, la urbe es a veces lugar de encuentro:

Iba tarareando Dancing In The Dark por Irarrázaval y una chica

de 16 ó 17 me dijo: no puedes comenzar un fuego sin una chispa.

Gracias, respondí escuálido. No atiné a más. Seguí caminando

anonadado. Tres cuadras abajo decidí volver, hablarle, no sé.

Supongo que para muchos eso es una Aparición. Y si todos tienen

la suya en una vida, la mía fue ésa (22).

En un discurso en prosa poética, descriptivo y narrativo, el Yo se acuerda del encuentro con “una chica / de 16 ó 17” en el barrio Ñuñoa. La música (“Dancing In The Dark”, canción de Bruce Springsteen) y el desplazamiento (“Seguí caminando”, “decidí volver”) se relacionan con este encuentro presentado como extraordinario y casi místico (“una Aparición”). Por último, la paronomasia “chica / chispa” realza el efecto producido por este contacto urbano efímero.

El viaje a través de las calles de la urbe se realiza igualmente a bordo de

vehículos. Así, Enrique Winter, en el poema “En la vereda”, escribe:

Las micros trotan y son nuestras naves.
El continente Pueblos, por pequeño,
no tiene terminales ni es porteño.
Sentarse en su vereda a ver las aves,

ojo de pez soy sin boletos, sabes […] (51).

La alusión a las micros, reflejo de la modernidad y del tumulto de la ciudad, se opone a las negaciones que hacen del “continente Pueblos” un espacio paradisíaco y apacible, alejado de cualquier agitación urbana y propicio para la contemplación (“Sentarse en su vereda a ver las aves”).

Inmovilismo, soledad y perdición

Difiriendo del movimiento permanente que se produce dentro de la urbe, en Gran Avenida de Gladys González las paradas de bus, espacios exteriores, están asociados a la espera y al inmovilismo; el poema “Un paradero” es un buen ejemplo de ello:

En Gran Avenida

hay un paradero

y una chica

que lo habita

[…] un paradero que ha visto todo

y que se convierte

en el esperadero silencioso

de la persistencia (19).

La abundancia de versos de arte menor —en especial, hexasílabos— acentúa la monotonía y la melancolía de la atmósfera evocada. La sencillez lingüística permite centrarse en lo esencial: la soledad, la espera, el inmovilismo que crean un contraste con la agitación y la errancia analizadas anteriormente. En el poema “Hilo rojo” vuelve a surgir este espacio de la espera:

Debo decir

que me duele un hombre

en todo el cuerpo

fotocopio su rostro

y lo pego en los paraderos tristes

de Gran Avenida (25).

Otra vez, son los versos breves los que predominan y parecen más aptos para transcribir los sentimientos y las impresiones del hablante femenino. En este segundo ejemplo, la parada de bus se convierte en espacio de la búsqueda (“fotocopio su rostro / y lo pego en los paraderos tristes”) y el Yo proyecta ahí su propia tristeza que se va propagando a los paraderos (“paraderos tristes”).

A estos aspectos diversos de la realidad urbana, descubierta, a lo largo de las páginas de los poemarios citados, mediante un desplazamiento de las voces poéticas, se suman evocaciones de la soledad y de la perdición que representa el marco urbano. Varios poetas, como Paula Ilabaca y Patricio Contreras Navarrete, insisten en este rasgo característico de la capital. En Estados de mi corazón, de Paula Ilabaca, la voz poética dice: “[…] sólo imagina / yo perdida en tu ciudad / o en nuestra ciudad, porque después de todo una / ciudad puede ser cualquiera y montones a la vez” (70). La ciudad, espacio del extravío, se convierte en propiedad del Yo y de su interlocutor dadas las experiencias conjuntas que ahí viven y que hacen que ellos se apoderen de la urbe, mediante el empleo de los posesivos “tu” y “nuestra”, y se universaliza al corresponder a cualquier espacio urbano. En la poesía de Contreras, el extravío está presente también cuando explica la voz lírica:

No vamos a ninguna parte

Me miro en el espejo de un Mall

y me dan ganas de ahorcarme

Tal vez si tuviéramos identidad

si Santiago fuera un cadáver exquisito

pero nada de eso / sólo el desastre

de sentir gana de quemarlos a todos

sin dar la más mínima explicación (41).

mientras que en el poema “No me busquen”, más adelante en el poemario, el hablante dice: “Quiero perderme en las calles / para que nadie me encuentre” (67). Incluido dentro de un grupo, como lo muestra el empleo de la primera persona del plural (“No vamos a ninguna parte”), o solo (“Quiero perderme en las calles”), el Yo canta el espacio laberíntico y de perdición que representa la ciudad. Frente a una sociedad de consumo desenfrenado, encarnada por el centro comercial (“Mall”), la voz poética está en busca de aislamiento y de sosiego. La ciudad le inspira deseos de rebelión y de aniquilamiento (“y me dan ganas de ahorcarme”, “[…] sentir gana de quemarlos a todos”). La urbe destructora suscita entonces un anhelo de huida, de evasión e incluso de destrucción de sí mismo y de los demás.

Cantar Santiago, las tierras del sur y del norte

Con el fin de escapar del sofocamiento que engendra la presencia de la capital y de los espacios clausurados, diversos poetas jóvenes elaboran un discurso lírico anclado en la provincia, los pueblos, las tradiciones ancestrales, efectuando, de esta manera, una suerte de viaje lejos de la ciudad. Por ejemplo, Elías Hienam, en algunos poemarios, lanza un grito a la naturaleza (vegetación y animales) y manifiesta "un apego amoroso a ciertos lugares, que Gaston Bachelard, en Poética del espacio, llamaba 'topofilia'" como lo recuerda Joanny Moulin (320). Así, en Miga (2013), el Yo lírico hace viajar al lector a Pomaire, pueblito ubicado a unos 50 km al oeste de Santiago. En el poema "11", está escrito:

Pomaire oscura y crespa en sentimiento

son tus ojos en el barro,

agua es el deseo, tierra es imposible,

Pomaire está vedado;

Pomaire es fuego y yesca reflejado en tus ojitos

jarros patos rearmados,

un recuerdo aún pendiente (25).

Pomaire se convierte en interlocutor de la voz poética y se humaniza por este procedimiento ("Pomaire oscura y crespa en sentimiento / son tus ojos en el barro"). El pueblo se va construyendo ante nuestros ojos a través de la evocación de la materia y de algunos de los elementos como "barro", "agua", "tierra",

“fuego”. La repetición del nombre de Pomaire revela una obsesión del hablante por este espacio al que desea proteger de cualquier invasión (“Pomaire está vedado”). Lejos del tumulto de las grandes avenidas, de los barrios de la capital o de sus cerros, Pomaire encarna un remanso de paz donde se refugia el Yo, deseoso de estar en contacto con este espacio de quietud.

El llamado de la tierra es entonces preponderante en la creación de algunos poetas jóvenes. Tal es el caso de Wenuan Escalona (Temuco, 1977) en su primer poemario Romería (2010) —escrito en español y traducido al mapudungun por Víctor Cifuentes—; citemos el ejemplo del poema “Voz anciana”:

No te alejes de la tierra

seguridad tienes en sus entrañas. […]

Como cualquier animal caza su comida,

eres el hombre que aún juega en estos bosques (35).

La voz poética —quizás la de un anciano y sabio mapuche— se dirige a su vez a un interlocutor, invitándolo a reanudar con su tierra y sus orígenes (“la tierra”, “estos bosques”) en un canto “topofílico” a la naturaleza del sur de Chile. Esta tierra originaria es un espacio de amparo ante el peligro de la urbe que le quita al ser indígena sus puntos de referencia y sus raíces.

Sobre este libro y en su prólogo, Roxana Miranda Rupailaf señala que Romería “es la búsqueda, el laberinto del salteador de la memoria, en el cual el escritor va anudando y desarmando hilos de un personaje lírico que se intuye raleo entre la romería. Los vestigios de la memoria indígena fragmentada son relámpagos que se asoman en la sangre del sujeto poético que sospecha del lugar al cual pertenece” (7). El lenguaje poético sirve entonces, en este caso, para relacionar a los entes poéticos con su tierra de origen, luchando contra el olvido y la borradura de las tradiciones, así como para enraizarlos en un espacio territorial que equivaldría a lo que el Yo llama, en el tercer poema de la serie “Romería”, “la caverna de tu estirpe” (47).

Precisamente, Roxana Miranda Rupailaf (1982), poeta mapuche-huilliche, canta sus tierras del sur como, por ejemplo, en el poema “VII” de “Ritual de la ausencia y sus sombras” (Seducción de los venenos):

Déjame en este sur en que me encontraste

anudando mis cabellos a la niebla.

Déjame en este instante en que me vuelvo agua

y me voy por ríos negros

y me crezco en los pantanos

y me doy a los animales

que nunca sabrán de qué soy.

En boca ancha y pegajosa

déjame

serme barro

y llenarme de moscas (61).

La voz lírica reivindica una pertenencia a un espacio geográfico calificado de “este sur”, definido por elementos naturales impregnados de misterio y ligados al imaginario mapuche (“niebla”, “agua”, “ríos negros”, “pantanos”, “barro”). Esta misma voz, parecida a una ninfa o divinidad que se funde en la naturaleza o incluso se transforma en ella, posee rasgos comunes con la Mapú de los mapuches, representación del mundo en las creencias de esta comunidad, o con los Ngen, espíritus de la naturaleza. Así, el Yo lírico, anclado en un espacio geográfico preciso, expresa igualmente la riqueza de la cosmogonía mapuche y los vínculos estrechos de estos con la naturaleza.

Si la voz poética de Roxana Miranda le pide a su interlocutor que la deje en el

sur, en la obra de David Añiñir el ente poético mapuche, quien vive en la urbe, sufre un desarraigo doloroso; en efecto, en el poema "María Juana la Mapunky de La Pintana", el lector descubre los versos siguientes:

Oscura negrura of Mapulandia street

sí, es triste no tener tierra

loca del barrio La Pintana

el imperio se apodera de tu cama (33).

La "Mapunky", quien mora en La Pintana, comuna de Santiago, está alejada de su tierra de origen; es lo que el Yo, en un impulso de compasión, deplora: "es triste no tener tierra", denunciando asimismo la usurpación de tierras de las comunidades mapuches. Mundialismo y capitalismo, calificados de "imperio" —que sería el imperio del dinero y del provecho— parecen violar a la mapuche inmiscuyéndose en su lecho ("se apodera de tu cama"). La tierra de los orígenes viene sustituida por "Mapulandia street" en un proceso de borradura de la identidad, dando lugar a una "oscura negrura". El espacio del sujeto poético queda contaminado por la globalización representada por palabras en inglés. Esta mapuche joven, acerca de la cual el Yo dice: "Eres tierra y barro" —igual que el Yo de Miranda que pide lo siguiente: "déjame / serme barro", recordando el mito del origen del hombre según las creencias mapuches—, está desarraigada pues, como lo señala el hablante, "eres mapuche en F.M. (o sea, Fuera del Mundo)" (32). En cuanto al Yo de Daniela Catrileo (1987), ella también de ascendencia mapuche, escribe que "Todo mi mapa es periférico" a guisa de título de poema, en el cual precisa que "Somos periferia Somos": interrumpiendo su verso, reproduce el acallamiento y el rechazo impuestos a las poblaciones mapuches (18). Felipe Eugenio Poblete Rivera menciona, en su reseña de Río herido, "la identidad en que confluyen una historia familiar e íntima —la de la autora— con otra colectiva y plural, que es la feroz y dolorosa del pueblo mapuche; sutilmente trenzadas con el agua de la poesía, en un curso donde son escritas la tristeza y la infancia, con una lengua herida" (2017 s/p.). El mapa periférico de Catrileo se convierte en mapa roto en el poemario epónimo (El mapa roto) de Wenuan Escalona. La violencia y la exclusión desarraigan al ser

mapuche que pierde sus puntos de referencia, como lo confirma Mabel García al presentar este libro como “una indagación epistémica que busca sostenerse en el afuera del tiempo cronológico, lineal, instalándose en la dimensión de lo trágico de la experiencia del desarraigo y la marginalidad cultural e intentando comprender el sentido de lo sucedido” (2014 18). En los discursos poéticos de Añiñir, Catrileo y Escalona, la presentación del espacio de los mapuches viene acompañada por la evocación de una cultura marcada por la fractura, el aislamiento y la pérdida.

Si los poetas mapuches cantan las tierras del sur, las del norte gozan del favor de Víctor Munita Fritis. En el micropoema de dos versos, titulado “Poetas de Atacama” (Pensión completa, 2008), el Yo poético pregunta con ecos huidobrianos: “¿Por qué cantáis a la añañuca? / Haced florecer el desierto en el poema” (16). Este hablante, a partir de una interrogación, invita a los poetas a transformar el espacio geográfico árido en una zona floreciente a través de la fuerza de la creación verbal, capaz de dar origen a nuevas realidades. Así, el canto a la flor típica de Coquimbo, la añañuca, parece insuficiente puesto que es el desierto cubierto de flores el que debe constituir el eje del poema. Este debe, según el Yo, emparentarse con el espectáculo increíble del desierto de Atacama florido: sorprender al lector, fascinarlo por la fuerza de las evocaciones, instaurar una explosión de sensaciones a partir de la simple sugerencia sería entonces el mensaje de esta voz poética que manifiesta un profundo apego a la vegetación de su tierra, pero también a la creación poética. Este juego se confirma y se intensifica en algunos textos de En guerra con Chile. Por ejemplo, en el poema titulado “Tarea II”, parecido a los poemas lúdicos creados por Juan Luis Martínez en La nueva novela, la voz poética dice:

Comenzamos a borrar

Norte grande y NORTE CHICO

a) En Atacama y Coquimbo.

b) aparecen los cordones transversales.

c) cortan la Depresión y la dividen formando.

d) Valles Transversales: Valle de Copiapó/

Valle del Huasco/ Valle de Elqui/

Valle del Limarí/ Valle del

Choapa./ (83).

El Yo poético crea un discurso científico-geográfico a partir de una enumeración de valles del norte chileno, completada por un esquema cartográfico. Este discurso neutral sirve pese a todo para subrayar las fluctuaciones de las fronteras y las pérdidas de territorios (“Comenzamos a borrar”) que se produjeron a finales del siglo XIX durante conflictos como la guerra del Pacífico. Y en el poema “IV” de la sección “Cordillera de la costa”, leemos:

Norte Chico

Los paisajes son confusos o eso nos hicieron entender

¿Quién?

La erosión es un salvoconducto para Chañaral fraccionada/

discontinua/ en la gestión del mar./ Para estas porciones/

botaderos aislados de la cordillera/ abrazar un árbol es un

acto para los dispersos/ para los invisibles/ para los vientos

anunciados/ abrazar un árbol es una fábula/ porque desde

los ríos sólo crecen víctimas/

desde la sal inicial/ hasta su tortura diaria/ del ojo en el

mar (96).

La descripción en cursivas es, una vez más, casi científica puesto que el Yo lírico menciona la erosión, la ubicación geográfica precisa de Chañaral en la región de Atacama, las escarpadas (“fraccionada”, “discontinua”, “porciones”), a las cuales se suman imágenes y evocaciones más míticas y animistas, realzando la potencia de la naturaleza (“desde los ríos sólo crecen víctimas / desde la sal inicial / hasta su tortura diaria / del ojo en el mar”). Estos espacios naturales

parecen testigos de los sufrimientos, conflictos, crímenes y atrocidades que se produjeron a lo largo de la Historia chilena; el paralelo entre los relieves abollados, la tortura y las víctimas adquiere entonces una dimensión expresiva.

Algunos poetas, quienes hacen del espacio de Santiago el marco esencial de sus discursos líricos, cantan no obstante en ciertas ocasiones el espacio regional, como lo hace Paula Ilabaca en Estados de mi corazón. La hablante —quien corresponde de hecho a la misma Paula, ya que este pequeño opúsculo es una correspondencia epistolar con su pareja de la época—, en este poemario-cuaderno de viaje, canta también su desplazamiento a través del territorio chileno:

31 de enero (día)

en el desierto siempre hay una línea que se repite

nunca es la misma, pero se repite hasta el

cansancio y la anulación

es como tener formas variables que produzcan lo

mismo, actitudes amables que tienten lo mismo a

los distintos pasajeros (72).

El vacío del desierto corre parejas con las carencias de la voz poética que escribe al hombre a quien ama en una correspondencia en sentido único. La reiteración del verbo “repetir”, a propósito, crea una impresión de vía sin salida idéntica a la existencia llevada por la hablante, encerrada en un desierto sentimental. Su viaje le hace recorrer territorios chilenos del norte y del sur, puesto que pasa por Temuco, Villarrica, Puerto Montt o Antofagasta (17, 31, 36, 73), en un viaje iniciático permitiéndole evadirse de su sentimiento de abandono y soledad. Las ciudades de la provincia constituyen etapas en este desplazamiento en el cual lo que la guía es el encuentro abortado con el ser querido.

Por consiguiente, estos poetas, al cantar una geografía provincial de dónde son originarios o que van descubriendo, reconstruyen un mapa de Chile que no se reduce a la capital, remediando de esta manera el centralismo sofocante. Si los poetas jóvenes de Santiago cantan, aunque con poca frecuencia, el espacio de la provincia, los autores que son originarios de esta manifiestan lo que la ecocrítica llama "sense of place (sentido del lugar), término de difícil traducción al español, pero equivalente al concepto de 'patria chica', que pone énfasis no solo en lo histórico-social y emotivo sino también en las características físicas y biológicas del lugar" (Flys Junquera, 2010 20). Estos poetas son conscientes de pertenecer a un espacio geográfico y natural del que deben defender y valorar la singularidad frente a la capital que sus compañeros describen en sus poemarios cuyo marco central es Santiago. Si existe un anclaje geográfico, ¿se puede observar un anclaje histórico chileno? ¿Cómo se manifiesta este en el discurso lírico de los poetas jóvenes y qué tratamiento escritural consagran al tema histórico con respecto a los poetas que produjeron bajo Pinochet? Es lo que se intentará explorar en el capítulo siguiente.

Capítulo 2

Poetización de la realidad histórico-social

Los poetas jóvenes del Chile de hoy introducen en sus discursos líricos dosis distintas de referente histórico. Algunos parecen ahondarse en la Historia de Chile cuando otros consagran una parte más reducida a esta. David Rieff, citado por Bruno Tertrais, elogia el olvido:

> La memoria histórica colectiva […] llevó más frecuentemente a la guerra que a la paz, al rencor y al resentimiento (una emoción, al parecer, que define cada vez más nuestra época) que a la reconciliación, y a la voluntad de vengarse que al compromiso del difícil trabajo de perdón […]. ¿Y si, en vez de anunciar el fin del sentido, cierta dosis de olvido colectivo fuera de hecho la condición necesaria para el establecimiento de una sociedad apacible y razonable, mientras que el recuerdo sería una empresa política, social y moralmente arriesgada? […] ¿Y, si al menos en ciertos lugares y en ciertas ocasiones, el coste humano y societal de la exigencia oral del recuerdo fuera demasiado elevado para que valiera la pena pagarlo? (109-110).

Estas palabras, que pueden a primera vista parecer polémicas, invitan al lector de poemas de los autores chilenos jóvenes a interrogarse sobre la “dosis de olvido” de la que dan muestras en sus poemarios cuanto se refieren a acontecimientos históricos chilenos recientes o antiguos, o sobre el “riesgo” que corren al poner en marcha una empresa de “recuerdo”.

Chile, entre olvido y memoria

Hace algunos años, la conocida escritora Nona Fernández afirmó:

La conducción de la memoria es muy subjetiva […]. De los escolares de un mismo curso, nadie recuerda lo mismo. No creo en la memoria oficializada. Había muchos agujeros negros, cosas que se inventaron. Fuimos una generación rara que tuvo lucidez y conciencia de lo que ocurría, pero no llegaba a entenderlo. Nos quedamos sin respuestas: algunas siguen sin llegar. En unos casos porque el dolor fue demasiado grande; en otros porque eran de los que no querían saber (2015 s/p.).

Estas líneas se hacen eco de la creación poética de los autores de la generación histórica de Nona Fernández. En efecto, el tratamiento desigual, e incluso casi ausente, del referente histórico, tal como la dictadura, podría explicarse por la incomprensión de los niños que ellos eran en la época ante el doloroso contexto en el cual estaban sumergidos, la dificultad para acordarse de ello dada la edad que tenían en la época y la incapacidad para expresar por la creación literaria el dolor experimentado.

Gastón Carrasco, en el poema “Al poner el ojo en el lente” de Viewmaster —en el cual el leitmotiv de la vista se declina de múltiples maneras—, propone un tratamiento escritural de la memoria mediante la brevedad:

Ahí estaban los muertos

esperando su oportunidad

para aparecer en mi memoria (28).

Esta observación a través del objetivo fotográfico le hace descubrir al Yo poético un lugar donde se encuentran los difuntos; ¿se trata de los muertos de su familia o de los de su país? Este poema conciso, lleno de implícito, ¿no constituiría un llamado al recuerdo de eventos dolorosos, como los que ocurrieron durante la dictadura, marcada por desapariciones y asesinatos de opositores? Este poema de tres versos (un octosílabos y dos decasílabos) se presta a una polisemia interpretativa; ahora bien, la importancia del recuerdo está en el centro de este terceto.

Lo mismo sucede con uno de los poemas sin título de Knock out (2009) de Juan Carlos Urtaza (1982):

Vi la cordillera arrodillado

y un vaso de sangre sobre la cruz de malta

Sentí correr un agua tibia

como la sangre de un gran animal recién matado

Unté las manos en él

escribí el nombre de mi hermano

y la fecha de su muerte

Alguien murmuró cosas vacías

cuando toqué la lona

Las palabras se desdoblaron

e hicieron carne

Con ellas borré el rostro de mi madre

Grabado en cada piedra

Vi el encuentro con el pasado que quise olvidar

y tomé la mano del que sería por última vez

con la cabeza llena de golpes y de sueños (16).

En estos versos, el recuerdo aflora a través de las sinestesias (“Vi”, “Sentí”, “Unté las manos”, “murmuró”) y de una enunciación dolida (“sangre”, “muerte”) en primera persona. Se trata de recuerdos familiares (“mi hermano”, “mi madre”), pero pueden no obstante entenderse en una dimensión más amplia: en efecto, la presencia de la cordillera y de los nombres o rostros familiares que en ella están inscritos, como los presidentes estadounidenses en el monte Rushmore o la escritura del poema “Ni pena ni miedo” en el desierto de Atacama por Raúl Zurita, pueden recordar a los muertos arrojados a la cordillera en el marco de la Operación Cóndor. El hablante de Urtaza, mediante la anófora “Vi”, mira al pasado (“Vi el encuentro con el pasado que quise olvidar”), convirtiéndose la mirada en desencadenante de la rememoración. Los recuerdos quedan entonces imborrables, pese a las tentativas de olvido, y se imponen a las voces poéticas a pesar suyo (“aparecer en mi memoria”, Carrasco; “el encuentro con el pasado que quise olvidar”, Urtaza). Juan Carlos Urtaza, en otro poema sin título que empieza por “Este largo y angosto país…”, asimila olvido y Chile:

Este largo y angosto país

no es más que un ancho y hondo cuadrilátero

donde no existen reglas

y se puede golpear por la espalda

—en secreta impunidad—

un cuadrilátero mide lo que mide un país

que se puede llamar Chile

o se puede llamar olvido (9).

Tras presentar Chile como cuadrilátero —recordando la forma de un ring de boxeo, espacio de combate central en Knock out—, Chile se asocia entonces al olvido: los términos “Chile” y “olvido”, ambos unidos por el paralelismo de construcción “se puede llamar”, parecen presentar el país como un espacio rectangular hueco y vacío, sin memoria. ¿Remitiría esta ausencia de reglas (“no existen reglas”) al individualismo o a la violencia inherentes a nuestras sociedades contemporáneas capitalistas? ¿Les reprocharía el Yo lírico a algunos de sus compatriotas el haber olvidado la época en que imperaba la violencia pinochetista y el reproducir, actualmente, pero bajo otra forma —egoísmo, indiferencia— una violencia similar? Así, las reflexiones siguientes de Isabel Lira y María Isabel Castillo, fechadas en 1993, tres años tras el comienzo del período de la Concertación, cobran todo su significado:

Pensamos que en Chile se da el dilema de la coexistencia de la memoria y del olvido en una doble tensión: el olvido subordinado a la memoria o la memoria subordinada al olvido […]. Así bajo la epidermis de una sociedad que afronta el próximo siglo están las huellas de lo que aún no ha cicatrizado, de lo que no es posible cerrar si no se logra hablar de ello colectivamente (113).

Esta tensión, evocada por Lira y Castillo, es perceptible en los versos de los dos poetas citados, y parecería, por lo demás —dada la polisemia interpretativa— relacionarse tanto con la evocación familiar como, por ejemplo, con el caso de los muertos de la dictadura.

En cuanto a Wenuan Escalona, en “Calle Las Quilas nota de voz 00” (El mapa roto), evoca, a través de su voz lírica, la fragilidad de la memoria:

No celebro a la memoria ni a la certidumbre del pasado,

pues todo cachivache del afecto, todo laurel, columna y familia,

se contrae y despedaza a cada instante,

como la esquirla de un planeta fallecido (71).

Pasado incierto y memoria despedazada parecen complicar el canto consagrado a un pasado familiar, nacional o continental. No obstante, este amargo balance contrasta con el esfuerzo emprendido por Escalona y detallado por Giovanna Flores Medina que presenta al poeta como un autor “cuya mirada crítica nos sitúa en las fronteras de una cartografía escindida de la memoria y la palabra: la de los herederos de la cuestión indígena en Chile” añadiendo que “Su voz —al igual que la de otros intelectuales menores de 40 años—, convierte a esta época en un punto de inflexión en la lucha de reconocimiento de las minorías étnicas, incluso de aquellas ya extintas” (2016 s/p.). Así, Escalona, pese a la fragilidad de la memoria, lograría continuar el combate a favor de las comunidades indígenas y hacer revivir, por la palabra poética, a grupos étnicos extintos.

Historia chilena y latinoamericana

Los poemas de algunos autores jóvenes del siglo XXI remiten a una vasta Historia: se interesan por el origen de un país y, más ampliamente, del subcontinente, deseosos de hallar en las profundidades de la Historia una comprensión del mundo actual. Es el caso de Daniela Catrileo en su poema “Soy la guerra” perteneciente a su proyecto poético Guerra florida, incluido en la antología Parias, poetas y borrachos (2016). El Yo poético, en una enunciación en primera persona del singular, canta la cosmogonía del mundo azteca en un poema que retoma las imágenes y los motivos temáticos de los cuícatl [9]:

Escondo tras la hierba el árbol

que borda la esquina,

se abren las puertas.

He corrido durante tres días

y no tengo águila

sobre el hombro,

no soy luto todavía.

Tengo ataques silenciosos

a la hora de ser.

Quiero mi corona de flores

entre calaveras

para bailar frente a los muertos,

bailo frente a los muertos

esperando mi tumba,

soy la que se revuelca en su tumba

como las esporas en su nariz.

Soy la guerra,

bailo para mi muerte.

Soy flor de tuna

en flechas del cielo (134).

La hablante, en una búsqueda desenfrenada, parece meditar sobre el misterio de la existencia, como lo muestra la dualidad vida / muerte, leitmotiv del poema (“luto”, “ser”, “calaveras”, “muertos”, “tumba”, “muerte”). El Yo, para quien la muerte aparece como una fiesta igual que la guerra, se sumerge en las profundidades de las creencias aztecas y de su mundo (“águila”, “flor de tuna”). ¿No sería esta voz la de Teteo Inan, diosa de las plantas medicinales[10]? Así, este canto penetra en las raíces del continente latinoamericano y en sus culturas ancestrales precolombinas; además, Daniela Catrileo no opta fortuitamente por darle la palabra a una diosa azteca: se trata, de cierto modo, de un poema de contenido feminista que le otorga a este ente femenino un gran poder (en este caso, el de dar la muerte). El regreso a un pasado ancestral y la reivindicación de un rol femenino preponderante son entonces los dos ejes esenciales de este poema. El interés por los ritos y la Historia aztecas se explicará por los orígenes mapuches de Daniela Catrileo que se considera miembro de manera amplia de una comunidad indoamericana que supera las fronteras.

El regreso al origen es también una vuelta a la época de la conquista y de la colonia. Juan Cristóbal Romero, en sus poemarios Marulla y OC, se inclina

hacia el pasado histórico de España, vinculado con el del subcontinente. La serie de seis poemas “Los catorce maravedíes” es un hermoso ejemplo de ello; tras algunas líneas en cursivas que sitúan la acción (“Sevilla, 1507”) y presentan a los entes líricos (Américo Vespuccio y un “joven que atiza el fuego”), el mismo Américo, viejo y fragilizado, toma la palabra:

Muchacho, toma nota. Seré breve.

El Cardenal Cisneros me ha pedido

fijar ciertas políticas

que garanticen los derechos

del Rey en sus colonias […] (25).

En estos heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos, Américo recuerda su rol en la Casa de Contratación de Sevilla cuando evoca su misión que consiste en “fijar ciertas políticas / que garanticen los derechos / del Rey en sus colonias”. El comerciante y navegante florentino, quien efectuó diversos viajes a las Indias, da, en estos poemas, informaciones sobre el comercio en las colonias (“los sabios / cosmógrafos de Enrique el navegante / han visto con buenos ojos liberar / el comercio del trigo en sus colonias”), hace referencia a Diego Colón cuando dice: “recibí recado del propio / Diego Colón pidiéndome dar cuenta / de mis atrevimientos”(28), recordando lo que escribe Henry Vignaud cuando habla del “proceso que Diego Colón entabló contra Vespuccio para recobrar los derechos que le correspondían en los países descubiertos por su padre”(87). Dándole la palabra a Vespuccio, Romero echa una mirada retrospectiva a acontecimientos ocurridos cinco siglos atrás, relacionados con la conquista y permitiendo viajar por las profundidades de la Historia del continente.

El mismo Romero, en OC, propone una serie de poemas semejantes a crónicas de viajes en los cuales algunos hablantes son navegantes de la época de la conquista, tales como Pedro de Obiedo y Antonio de Cobos, Gaspar Quezada, Diego Peralta, Pedro Sarmiento de Gamboa, Sebastián el Cano, Loaísa, León Pancaldo, Pedro Valderrama, Thomas Cavendish y Gonzalo de Alvarado (34-

35). A través de la evocación de los viajes de estos, Romero recuerda eventos importantes de la Historia chilena, como la llegada de Obiedo y Cobos a Concepción y su paso por el estrecho de Magallanes en 1567. Gracias a un rico trabajo formal —elaboración de variantes de cuartetas con tres eneasílabos y un pentasílabo o con tres octosílabos y un pentasílabo, por ejemplo—, el poeta crea cantos de viaje varios siglos después de los hechos evocados, en un discurso lírico impregnado de amor por los territorios americanos, entre los cuales figuran las tierras australes chilenas. Se puede citar, por ejemplo, el poema "Loaisa, comendador de Rodas, halla el Cabo de Hornos":

Tengo en mí los sueños del mundo,

todos, menos los míos. Vago

por los ajenos, errabundo

igual que un mago

que cumple un deseo funesto,

e ignora que la suya es copia

de las ambiciones del resto

y no la propia (40).

El contenido del enunciado, que no indica ni el lugar, ni la fecha, ni la identidad de la voz lírica, constituye un juego verbal en el que placer de la palabra y errancia espacial se conjugan para evocar no solo el viaje de Fray Francisco José García Jofre de Loaísa en 1526, sino también el rol del poeta capaz de expresar "los sueños del mundo" y, por consiguiente, las aspiraciones del ser humano en un canto que cobra una dimensión universal.

La lectura conjunta de poemarios de diferentes poetas chilenos jóvenes permite

reconstituir una Historia nacional y continental, a través de estilos, voces y discursos líricos diversos, como si de piezas de un puzzle se tratara. Wenuan Escalona, en “Santiago de Chile, 1861” (El mapa roto) aborda la guerra de la Araucanía; el breve poema, constituido de dos cuartetos, canta una realidad histórica dolorosa:

¡Fronteras ahora!, dijeron los estados nacionales,

estos jovencitos arribistas de la modernidad.

Abramos los verdes más verdes de nuestra tierra

y rifemos sus intestinos a la pujanza itálica y alemana.

¡Alto Sr. Wenuan!, sabemos que Ud.

descubrió estas rutas, pero ahora cancele su peaje,

hierre a sus bestias que malogran el asfalto,

aquí tiene una bella línea recta para evitar extravíos (64).

Una clara oposición entre la tercera persona del plural, que designa los estados nacionales, y el “nosotros”, encarnado por los mapuches, está presente a lo largo del poema. La violencia impuesta por el estado nacional chileno se hace, entre otros, mediante los colonos italianos y alemanes, invitados a instalarse en la Araucanía a finales del siglo XIX y caracterizados por su “pujanza”. La voz poética de la segunda estrofa, quien representa la voz del poder central, excluye al “Sr. Wenuan” de sus tierras originarias, como lo demuestra el empleo de los imperativos “cancele” y “hierre”. Este hablante denuncia de esta manera la injusticia de las decisiones tomadas a expensas de los grupos mapuches. Como lo recuerda el sitio Memoria Chilena hablando de la ocupación de la Araucanía

El Gobierno central consideró como prioridad la ocupación y asentamiento de la

zona de la Araucanía, pasando a ser un tema de debate en el país. En 1861, Cornelio Saavedra propuso un plan de "pacificación" que consistió en construir una línea de fortificación por el río Malleco modificando la frontera que tradicionalmente llegaba hasta el Bio-Bío. Dicho proyecto no estuvo exento de conflictos, incluso al interior de las mismas autoridades chilenas; sin embargo, para la mayoría, el progreso del país —entendido como colonización y desarrollo industrial—, necesariamente pasaba por el sometimiento de las distintas tribus mapuche (s./p.).

Dicho período representa pues un profundo trauma para las comunidades mapuches a las que el Yo poético intenta recordar con el fin de evitar que los acontecimientos desaparezcan en los limbos del olvido, tanto más cuanto que la situación de exclusión vivida por los mapuches —e incluso la violencia de la cual son víctimas aún hoy— todavía no se solucionó, pese a una tentativa insuficiente de parte de la presidenta Michelle Bachelet durante su segundo mandato.

Víctor Munita Fritis, por su parte, canta la Guerra del Pacífico en su libro En guerra con Chile. Reconstruye, por la poesía, los eventos que se produjeron a finales del siglo XIX por motivos de fronteras y por la explotación del salitre. Así, se lee en el poema "El ojo mágico. Gaspar Cabrales":

Yo, Gaspar Cabrales, al estallar la Guerra del Pacífico

tenía 15 años

Era el tambor y era el corneta de la "Esmeralda".

El día que la "Esmeralda" tuvo que combatir contra el

"Huáscar"

En las aguas de Iquique,

Permanecí junto a mi comandante Prat

Desde el inicio de la contienda,

Cumpliendo fielmente sus órdenes.

Al momento del abordaje del “Huáscar”,

No pude transmitir la orden del comandante Prat,

Una granada me arrancó la cabeza (220).

En una enunciación en primera persona, pronunciada desde ultratumba, el Yo lírico, combatiente chileno, canta los horrores de la guerra (“Una granada me arrancó la cabeza”), recordando así esta terrible página de la Historia de Chile. La juventud del soldado (“tenía 15 años”) y su afecto por el comandante de la Esmeralda, Arturo Prat, crean un discurso poético conmovedor en el cual el lector descubre con estupor el final trágico de este adolescente, comprometido con su misión (“cumpliendo fielmente sus órdenes”) en tanto que “tambor” y “corneta de la “Esmeralda”. Víctor Munita Fritis da así la palabra a los olvidados de la Historia y a las víctimas inocentes de combates atroces en versos donde abundan las oclusivas que bombardean el enunciado. Se interesa igualmente por los combatientes chinos que participaron en el conflicto y contribuyeron a la victoria de Chile. Eso lo lleva a valerse del alfabeto chino en varios poemas del libro. Tal es el caso de la serie de poemas “Línea costera” en la cual cada poema posee su traducción al español en la página de la izquierda y el texto en chino en la página de la derecha. En esta sección, una o varias madres chinas se expresan acerca de su hijo partido para la guerra del Pacífico; en el tercer poema de la serie, una de ellas intenta recordar los tristes eventos en los cuales está incluida la desaparición del hijo: “Se llama / Xi […] Se perdió un día de mayo / del año que ni me acuerdo” (134). Es sobre todo en la sección “En la boca de los muertos” en que voces de ultratumba, pertenecientes a soldados que lucharon durante la guerra del Pacífico, toman la palabra. Así, descubrimos por ejemplo la voz de Yu Shen o del mapuche Konlame Mañke:

† 1879 / YU SHEN dice:

Soldado Chino integrante del Batallón Tarapacá

Tengo la sensación de haber dormido mi memoria

bajo y sobre un mar de hombres soleados

cien años de sol

todo cubierto de luz

con la meta cerca del corazón

con el fardo funerario

cubriendo los pies

la guerra no tiene fin

nuestro legado tampoco

solo la luminosidad

vencerá nuestro combate

eterno (362).

Este canto, pronunciado por un miembro de minorías étnicas que combatieron al lado de las tropas chilenas y contribuyeron a la victoria de estas, deja a estos humildes soldados la posibilidad de expresarse. La brutalidad de la guerra viene acentuada por los choques sonoros (abundancia de [k] y de [s]), reproduciendo los impactos, explosiones y silbidos de los tiroteos. El Yo poético fantasmal habla en primera persona del singular, evocando la contienda y su deceso a través de un canto metafórico lleno de suavidad: así, la imagen "un mar de hombres soleados", mar en el cual se durmió para siempre el sujeto lírico, remite a las víctimas de la guerra y a sus desastres. Estos "cien años de luz"

corresponderían a los cien años de sueño del soldado precediendo su despertar y su toma de palabra en el poemario de Munita Fritis. Van entrecruzándose en la evocación hecha por el soldado chino el "legado" de su cultura y la duración de la guerra, los dos pareciendo ser eternos ("no tiene fin"). Los versos, en su mayoría breves y de arte menor, se centran en alusiones a la luz, recordando el dualismo cosmológico que opone, en las creencias de Extremo Oriente el sol y las tinieblas, así como la presencia del sol en la mitología china, como, por ejemplo, en el mito de los diez soles. Este poema refleja de manera general lo que Diego Lin Chou llama "el aporte de culíes a la Guerra del Pacífico" pues menciona "una verdadera participación de voluntarios culíes en la Guerra. Los culíes chinos tenían el derecho de reivindicar su honor por haber contribuido al Estado chileno" (2004 39-40).

Este canto de alabanza a los soldados chinos se acompaña, en el micropoema "† 1880/ KONLAME MAÑKE dice", de otro homenaje, esta vez a los combatientes mapuches que participaron en este mismo conflicto:

Aislado como una esperanza

con el fusil en el cuello

No te dejo nada pequeña bestia

ni el dolor de mi madre en mi suicidio (365).

Ambos pareados enigmáticos dan la palabra a un soldado mapuche, calificando su muerte en el combate de "suicidio". Parece considerar su participación en la guerra del Pacífico como un sacrificio y, amenazado por el arma de su adversario ("con el fusil en cuello"), manifiesta su coraje mediante el insulto ("pequeña bestia") y el rechazo a la capitulación ("No te dejo nada"). Estos cuatro versos recuerdan el rol de los soldados mapuches en esta guerra, y a este respecto Rafael Gumucio escribe: "En la Guerra del Pacífico fueron carne de cañón y pagaron con la vida o la invalidez el triunfo de los oligarcas chilenos" (2008 s/p.). Víctor Munita rinde justicia, por la palabra poética, a los olvidados y

víctimas de la guerra del Pacífico.

La dictadura: represión e injusticia

El trauma de la dictadura, abordado en los años ‘70 y ‘80 por los poetas del exilio interior (Elvira Hernández, Raúl Zurita, Aristóteles España, Floridor Pérez, entre otros) mediante lo no dicho —e incluso a través de feroces evocaciones— y del exilio exterior (Óscar Hahn, Gonzalo Millán, Omar Lara, Sergio Macías, Waldo Rojas, por ejemplo), está presente en los versos de las generaciones jóvenes mediante alusiones esporádicas; luchan, ellos también, contra la borradura de la memoria histórica gracias a la expresión poética.

Héctor Hernández Montecinos, en una crónica publicada como respuesta al artículo “Eclipse de la poesía” (2012) del crítico Ignacio Valente, escribe:

Algo nos ha unido desde siempre con el dictador. Comenzando con su accidente y posterior operación en la rodilla izquierda hasta ciertas rocambolescas acusaciones personales que han visto en mí a una suerte de pinochet boy/fumigador/ mini führer de la poesía chilena escrita por jóvenes. Viví diez años bajo dictadura, diez años en una población a cuadras de donde fue la matanza de Corpus Christi. Recuerdo la misma celebración televisada cada año: Varios de los actuales ministros de Piñera llegaban a casa de Pinochet y junto a varios de los actuales rostros televisivos cantaban al unísono “y sigo siendo el rey”. Aparecía el tirano y soplaba sonriente las velas. Corte de escena (2012 s/p.).

Es interesante observar que la presencia del dictador, en particular cuando sale por televisión, marca al poeta novísimo. ¿Cómo se manifiesta justamente esta presencia de Pinochet y/o de su régimen, esta vez en los versos de los poetas jóvenes de hoy, nacidos durante y después de la dictadura?

En el poema de La raza chilena de Paredes, titulado “El flaco país”, el hablante descubre los asesinatos de opositores a la dictadura lanzados desde los aires:

A nosotros nos trajeron helicópteros.

No eran tiempos de cigüeñas.

El cielo amanecía paradójicamente rojo.

Nos dejaron caer y nuestras madres se fracturaron

los brazos y las caderas para que no nos reventáramos (18).

Las madres, al tratar de recibir los cuerpos de sus hijos cayendo, le recuerdan al lector las mujeres que incansablemente buscan en el desierto de Atacama los restos de sus familiares desaparecidos durante la era de la Junta. Los actores de los crímenes no vienen nombrados y son los helicópteros los que se llevan y arrojan a estos entes poéticos ("nos trajeron helicópteros", "Nos dejaron caer"), los cuales, por el empleo del complemento indirecto ("A nosotros"), aparecen como víctimas inevitables. El mundo neoliberal actual, globalizado e individualista, borra asimismo a estas personas asesinadas por la Junta como lo denuncia Paredes en El final de la fiesta: "El levantamiento del yo y del me, / el consumo excesivo de rock argentino ha instalado un río falso en / donde ya no se ven los cuerpos de los desaparecidos" (35). La disolución de los desaparecidos ("ya no se ven") se debe a los estragos del mundo contemporáneo, centrado en la frivolidad y olvidadizo de lo esencial. Así, el Yo trata de hacer que resurja esta dolorosa realidad de la dictadura, pero su reaparición textual solo se hace esporádicamente. También es el caso en el poema "Las prendas" de Enrique Winter:

Retira cada una de sus ropas

como una gata botaría muertes

un helicóptero tirando cuerpos

al mar y acunan como el mar parecen

medusas entre las olas

o dulces de una piñata (173).

Se asimila el arrojamiento de los presos desde los aires al de una mujer desvistiéndose y tirando sus prendas al suelo. Esta extraña comparación le quita cualquier sensualidad a la evocación erótica y hace de ella una escena violenta, igual que las demás comparaciones ("como una gata botaría muertes", "parecen / medusas entre las olas"). Se trata de sorprender y choquear al lector por esta equiparación entre los crímenes de la dictadura y escenas banales y cotidianas; también, implícitamente, se realza el trauma que representaron estas desapariciones de opositores evocadas furtivamente en descripciones sin vínculo aparente con ellas, pero presentes pese a todo en los discursos líricos de estos poetas jóvenes.

La represión y los crímenes del régimen también vienen recordados brevemente por Felipe Ruiz, poeta novísimo, en "Exquisitos cadáveres…" de Fosa común. Allí, el hablante, por un entrecruzamiento temporal y geográfico, que lo hace pasar de la alusión al "Rubicón" a la de las calles actuales de Santiago ("José Miguel de la Barra José Joaquín Pérez José Miguel Infante"), escribe:

exquisitos cadáveres cruzados cadáveres helados en la cara los pies

de mi madre

de mi abuela

de mi padre

¿ya te olvidaste?

el grito en Villa Grimaldi

y el ruido de las máquinas traga monedas

¿revivirá la carne?

¿o antes pagarán? (15-16).

Ruiz mezcla eventos dolorosos y evocaciones anodinas: su hablante asocia, por un paralelismo de construcción, “el grito en Villa Grimaldi” y “el ruido de las máquinas traga monedas” mediante un juego de palabras alrededor del verbo “pagar”. ¿Deberían estos muertos cumplir una condena antes de poder volver a la vida? Es una reflexión que lleva a cabo la voz lírica sobre lo absurdo de la vida, así como desea recordar a su lector y a sí misma, por el uso del tuteo (“¿ya te olvidaste?”), los actos de tortura realizados en el campo de concentración de Villa Grimaldi durante la dictadura[11]. Detrás de un tono desenfadado, se esconde la profundidad de estas interrogaciones sobre la muerte, en particular la de los opositores políticos a Pinochet torturados en el centro de detención, tema que vuelve a aparecer al año siguiente (2010) en otro libro de Ruiz, Trenes:

Crecidas a su alrededor la cordillera de la ciudad al

amanecer se puso todo de Villa Grimaldi para caerle

encima a los patriarcas, porque ellos temblaban bajo el

viento […] (41).

En esta descripción onírica, cercana a la del canto a las cordilleras en Anteparaíso (1982) de Raúl Zurita, el Yo poético de Ruiz canta el castigo de patriarcas —en el sentido de representantes del patriarcado, término cuya connotación de respetabilidad va esfumándose—, aplastados por la cordillera que se viste de “Villa Grimaldi”. Villa Grimaldi se convierte así en nombre común, sinónimo de tortura y de muerte, y entra en el lenguaje corriente; dicha referencia, que pertenece tristemente al imaginario colectivo chileno, se puede emplear en contextos más vastos que el de la dictadura, si nos fijamos en los versos citados. Aquí, se trata de un canto antipatriarcado y antiopresión de manera general, pero detrás del cual se esconde la condena del dictador por el hablante, dado que el tirano forma parte del grupo de los “patriarcas”, como si una inversión se produjese y el torturador se convirtiese en víctima: la “Villa

Grimaldi” lo aplasta y aniquila en su caída. Jaime Pérez Vera escribe que

Según el historiador Gabriel Salazar, el gobierno militar imprime en Chile una nueva moral que rigidiza los conceptos de hombría y feminidad. Mientras que el rol masculino es caracterizado con la protección y con el sustento, el rol femenino fue relegado a un plano doméstico que asegura compañía al hombre. […] En este rígido sistema y con estos dos iconos mediante, ligados además a la iglesia Católica, no cabe posibilidad alguna de ser diferente; el patriarcado exacerbado hasta el límite intenta reducir a las personas en dos roles únicos, hombre y mujer (2013 s/p.).

Es entonces en contra de este “patriarcado exacerbado” contra el cual luchan los versos que citamos de Trenes. ¿Se trataría de referirse a la muerte del dictador, ocurrida en 2006, y al fin del régimen que se produjo 16 años antes de la publicación de Trenes? Las cordilleras del Duce de Raúl Zurita en Anteparaíso (1982) serían entonces, en este caso, vencidas por estas cordilleras de la ciudad, aplastantes y triunfantes.

En sus poemarios La raza chilena y Mi pequeña Unión Soviética, Paredes opta por evocar otros episodios precisos de la dictadura bajo la forma de viñetas como en “Parir a la madre”:

En 1980 el país era otro

y tú esperabas en el lado líquido del Cielo que los dioses decidieran

si serías rica o pobre.

Decidieron que serías pobre,

pero al verte emerger de la nube negra de los latinos,

así como eres:

extrañamente blanca,

y con los ojos de un verde casi rojo,

ahí. Ellos cambiaron de opinión

y decidieron hacerte nacer al otro lado de la ciudad,

lejos de mí. […]

Los ladrones de leche de alguna forma éramos sagrados

y la policía movía sus lumas por nuestros contornos

sacando chispitas como pelillo fosforescente de animales.

Ya te estoy hablando del año 1982,

el país ya era este (36).

La escena cantada se desarrolla en plena dictadura (1980 y 1982). La voz lírica denuncia las injusticias sociales y la segregación ("la nube negra de los latinos", "extrañamente blanca"), oponiendo de esta manera a dos grupos sociales y étnicos: los blancos y el de los "latinos" mestizos o indígenas, los privilegiados y los olvidados de la sociedad chilena de la época, como lo demuestra la oposición "rica o pobre". El interlocutor del Yo poético, al parecer, forma parte del grupo de los oprimidos ("decidieron hacerte nacer al otro lado de la ciudad, / lejos de mí", "Los ladrones de leche de alguna forma éramos sagrados / y la policía movía sus lumas por nuestros contornos"), y el hablante desea acordarse de eventos y de la situación de injusticia vigente bajo Pinochet, citando fechas que le parecen importantes y luchando contra cualquier forma de olvido.

Pablo Paredes siembra en sus diferentes poemarios alusiones breves a la dictadura, en una tensión entre recuerdo y la borradura del referente histórico

reciente. En efecto, en El niño Dios, un micropoema menciona igualmente el viaje del Papa Juan Pablo II a Santiago en 1987 así como la fuerte presencia de la religión católica durante el período de la Junta:

En las escuelitas nos hacían cantar mensajero de la vida,

peregrino de la paz. Años más tarde vino Michael

Jackson, años más tarde vino The Rolling Stones,

antes de eso, sólo el Papa. Y el Régimen hizo llenar

las calles de cruces gigantes como si al fin se le diese

cristiana sepultura al muerto gigante de Chile (21).

A través del episodio de este viaje del Papa a Santiago, el hablante aprovecha la ocasión para acusar a la Junta por ser la asesina del “muerto gigante de Chile”. El singular colectivo reagrupa a decenas de miles de víctimas —como lo recuerda Manuel Délano, “el número de víctimas de la dictadura de Pinochet supera las 40.000 personas” (2011 s/p.)— y demuestra la crueldad del régimen responsable de muertes múltiples, lo que sugiere el adjetivo “gigante”.

Pinochet

Esta voluntad de dar vuelta la página de un período doloroso y obsesivo es aún más patente en Brian, el nombre de mi país en llamas de Diego Ramírez. En efecto, aunque la figura de Pinochet solo ocupe un espacio muy marginal en el discurso lírico de este autor, uno de sus poemas, que aparece bajo la forma de una nota en una agenda, con fecha del 3 de diciembre de 2006 —fecha en la cual Pinochet estaba en un estado grave de salud—, es fuertemente acusador en contra del tirano y manifiesta un alivio ante la muerte próxima de este:

12/03/06

La muerte del dictador

Agoniza/ agoniza

el crimen y el horror

Su muerte, carnaval de Chile,

despacito y con la lengua, por favor,

y después, solo después,

deberías darte cuenta

que todos los padres

deberían morir (161).

El breve poema se construye a partir de una fuerte oposición entre agonía, por una parte, y explosión de vida por otra. El carnaval, celebrando la muerte del dictador, es el marco de los amores entre el Yo poético y Brian; el beso ardiente (“despacito y con la lengua, por favor”) parece instaurar una re-unión entre los seres, siendo la muerte de Pinochet el fin (utópico, quizás) de una división en la sociedad chilena. Se reemplaza la desaparición de Pinochet por una punzada de pasión, de amor y de vida frente al odio y a la destrucción perpetrados durante los años de la Junta.

El Yo de Ramírez no cita el nombre de Pinochet, sino que lo designa por el vocablo “dictador” o sea según sus atributos esenciales y por la característica del régimen que impone. El poeta Roberto Ibáñez Ricóuz evoca, por su parte, al “tirano” de manera furtiva:

Quisimos ser la generación brillante del siglo veintiuno y nos encontramos con la muralla en nuestras caras los escupos en el piso y las colillas de cigarro apagadas bajo pies rendidos. Quisimos ser muchos quisimos ser diferentes quisimos ser la turba que grita frente a las instituciones y nos encontramos con las caras sonrientes de la televisión en un abrazo fraterno y vacío con nosotros al medio. […] Quisimos ser la turba que paralizó a las instituciones pero nos dimos cuenta que todo era inventado cuando quisimos luchar contra el tirano nunca lo encontramos y ahí quedamos en las bancas de las calles de esta hermosa ciudad apagada en las calles de las cuales nos tenemos que despedir compartiendo quizás el último cigarro sincero la última carcajada desde adentro el último abrazo sin puñales ¡ay! estas calles en las que estuvimos sentados y vimos pasar a la gente y a veces nos reíamos y muchas veces nos quedamos en silencio esperando la campana la señal para ir a encerrarnos a jugar a ser nación a jugar a ser ciudadanos responsables y serios. Qué pena me daba vernos en un espejo qué pena cuando quisimos volvernos locos no resultó nos dimos cuenta de que habíamos nacido locos sin rostros ahí al medio, cuando todos estaban preocupados de armar el puzle que nos quedó de país ahí nacimos nosotros los sin lemas los que no tenemos nada por lo qué luchar ahí nacimos nosotros los ciudadanos de una patria mejor y más justa ahí nacimos nosotros los que caíamos al piso embriagados con vino y no con marxismo (218, 220).

El Yo parece afligido ante la imposibilidad de combatir al “tirano” (“los que no tenemos nada por lo qué luchar”): es demasiado tarde, Pinochet murió, la dictadura está lejos, para nada sirve luchar contra él y su régimen por la poesía. Este hablante expresa así su desencanto y su frustración al no haber podido participar en el combate de los opositores a la Junta, igual que lamenta la desaparición de valores y de compromiso político (“embriagados con vino y no con marxismo”). El anhelo, presente a través de la anáfora del verbo “querer” conjugado en pretérito imperfecto y en primera persona del plural, cede el paso a la desilusión (“Qué pena”). Las frases amplias, la ausencia de puntuación intentan enumerar, en un flujo casi ininterrumpido, las esperanzas defraudadas y la consternación frente a la sociedad chilena de hoy.

Oposición al régimen

Raúl Hernández, en su poema “80’s”, contenido en Cosas simples, escribe:

Aún recuerdas

las bombas lacrimógenas

y las banderas del MIR

cuando vas por la Yungay

a ver a tu abuela (45).

Los pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos y octosílabos, cantan, a través de una sencillez lingüística, la lucha contra la dictadura emprendida por el MIR en los años 1973-1974 a través de sabotajes y ejecuciones de militares y civiles. Se preserva la memoria de los eventos ocurridos en la época como lo recalca el verbo “recordar” en segunda persona del presente de indicativo. La brevedad y la ausencia de detalles precisos ¿no reproducirían lo borrosos que pueden resultar los recuerdos?

Se evoca el fin de la dictadura en el poema “I have a dream” de El niño Dios, poemario de Paredes, en el cual la voz lírica recupera intertextualmente el discurso de Martin Luther King del 28 de agosto de 1963:

I have a dream. I have a sad dream: los perros

atropellando a las micros. Mis amigos en la esquina

del pasaje, viejos, observados desde el colectivo

cuarenta y tres […].

Ya los moretones no se me ven tan tristes ni sus

hijas guachas se ven tan tristes, pusieron mesas en la

mitad del pasaje, ponían mesas en la mitad del pasaje

sentaban a sus hijos y no dejaban pasar a los autos, en

la mesa comíamos mugre y los moretones no se me

veían tan tristes y en septiembre los cadenazos, las

velatones como si se hubiese muerto alguien gigante,

velitas dibujando la berma, velitas dibujándonos, la

esperma que era tiza, no entendíamos nada en medio

del peladero de enfrente, no entendíamos nada así

que nos besábamos todos contra todos como si

tuviésemos que besar al muerto gigante y de pronto

los megáfonos, las banderitas del No, la alegría que

venía a abrir grifos para que tuviésemos un mejor

verano, los megáfonos gritando: I have a dream […] (27).

En un estilo coloquial, redundante y enumerativo, el hablante, por un flashback, describe escenas cotidianas acontecidas durante la época del plebiscito (“las banderitas del No”) en las calles de Santiago donde se organiza una movilización (“ponían mesas en la mitad del pasaje”). Una atmósfera de liberación (“no se me ven tan tristes”), asociada al lema de los spots por el No (“la alegría que venía”)

se disemina por el enunciado en el cual amor y sexo están muy presentes, dado que la atmósfera de placer y gozo reemplaza la opresión y los crímenes ("la esperma que era tiza", "nos besábamos todos contra todos"), un poco como lo vimos en los versos de Ramírez en que el Yo y Brian se unen en un impulso erótico en el momento en que fallece el dictador. De nuevo hace su aparición el "muerto gigante", recordando que, tras un largo período de crímenes y de represión, Chile —en la época del referéndum— está a punto de alcanzar una nueva era. Es a través de escenitas, en apariencia anecdóticas, que se presenta entonces la realidad de la dictadura.

Secuelas de la dictadura

Constatamos entonces que la evocación —aunque esta sea a menudo fugaz— del período de la dictadura y del fin del régimen pese a todo está presente en la obra de varios poetas de la generación 2000-2001 y de la de 2014, donde algunos Yo líricos efectúan una vuelta atrás mediante una mirada retrospectiva sobre los acontecimientos. Pero son igualmente, en el caso de Hernández Montecinos, las secuelas de la dictadura las que vienen descritas en sus poemas. Así, utiliza el concepto de "hiperdictadura" y da una definición de esta en Debajo de la lengua, al proponer un rápido recorrido desde la dictadura hasta la hiperdictadura:

Lo que he llamado hiperdictadura

no es más que el tercer ojo del fascismo global

el primero fue la dictadura milica

y su arrebato criminal de las libertades,

luego la postdictadura instaló el bienestar del individualismo

y una escena crítica engolosinada

con la vanguardia en el arte

pero no con una vanguardia política

limpia de cohecho y transa;

actualmente la represión y la vigilancia

carcomen nuestro albedrío

en aras de lo que ellos llaman seguridad

e inventan internos enemigos

en las ciudades y campos de Chile

para sembrar el terror y una panóptica mano dura;

pienso, siento y creo

que cuando en un país

la coerción tiene más importancia

que los derechos de cada uno

es un momento para volver a leer

los desacatos, las multitudes y las conciencias (157-158).

En una enunciación en primera persona, el Yo poético expresa sus desilusiones con respecto a los regímenes políticos que se sucedieron desde 1973. Los presenta como un monstruo ("fascismo global") provisto de tres ojos, como si fuera un Argos chileno. Estos tres ojos son "la dictadura milica", "la postdictadura", la "hiperdictadura" y enumera las plagas de estas tres fases históricas ("arrebato criminal de las libertades", "bienestar del individualismo", "escena crítica engolosinada", "represión y vigilancia"). El autoritarismo, según Hernández Montecinos, es lo que caracteriza los gobiernos actuales en Chile, como lo confirma el empleo de su isotopía ("represión", "vigilancia", "mano dura", "coerción"). El poeta, sin olvidar la devastación del pasado, se interesa por la del presente, pues esta se sitúa en un prolongamiento del período de la Junta. En estos versos muy acusadores, el Yo lírico parece demostrar que el "fascismo global" no se interrumpió, según él, al acabarse la dictadura. Es lo que explica Hernández Montecinos en su texto "Escolios", incluido en buenas noches luciérnagas, libro híbrido publicado en 2017 que incluye reflexiones, ensayos, críticas literarias, conversaciones por chat, diario de vida:

i. En estos últimos meses he venido dándole vueltas a un concepto que se me

ocurrió viendo la realidad sociocultural en Chile, la Hiperdictadura, es decir, un intersticio que surge a partir del 2001 en el cual se inaugura una campaña por la vigilancia y la seguridad que, en términos reales, es una herramienta de control total y de represión legal. Es decir, a los aparatos policiales se les triplican los presupuestos, se les entrega una enmienda constitucional que les permite violar la correspondencia privada, allanar una casa sin permiso judicial, la detención por sospecha, la aplicación de la Ley Antiterrorista a "enemigos del Estado", y muchas acciones más en las cuales distingo una maniobra dentro de los marcos democráticos para controlar y efectuar la represión […].

ii. No veo un proceso de quiebre en la ideología fascista que va desde el Golpe de Estado hasta hoy, solo se ha legalizado una apariencia de libertades, pero en términos jurídicos la Constitución de Pinochet sigue siendo la misma (240).

El poeta denuncia la violencia de la Justicia y de la policía, la preponderancia de la vigilancia y de la seguridad en Chile, las cuales engendran una forma de represión propia a lo que llama "Hiperdictadura". Así, la situación política actual se situaría, según Hernández Montecinos, en la línea de la dictadura pinochetista, tanto más cuanto que la constitución promulgada por el dictador sigue vigente cuando escribimos este ensayo —aunque el plebiscito de octubre de 2020 ofrece una luz de esperanza por la victoria del "Apruebo".

Dictadura, postdictadura, época actual también interesan a los poetas jóvenes en grados diversos. Es a menudo mediante la anécdota, la ligereza, la brevedad y la concisión que se aborda el régimen de Pinochet en los versos de estos autores. Se constata, en particular, que las referencias explícitas al período de la Junta aparecen en los textos de los poetas nacidos durante ese período, mientras que los poetas nacidos a partir de los '90 parecen descartar de su producción estos momentos tan dolorosos —aunque se evoquen frecuentemente la herencia de la dictadura, como el neoliberalismo impuesto bajo Pinochet—, viéndose abocados a hacerlo por no haber conocido dicha época. ¿Se trataría de dar vuelta la página de ese período traumático para combatir mejor los daños del presente? No se trata en absoluto de una aceptación de la cruda realidad dictatorial puesto que, como lo escribe la académica franco-chilena Adriana Castillo de Berchenko en un texto poético desgarrador, al demostrar que las huellas del pasado quedan

profundamente visibles aún hoy:

aceptar la crueldad, la violencia, la desaparición y el crimen, el terror, es imposible…

La aceptación se vuelve, entonces, una forma de olvido…

Pero la memoria es tenaz.

Y los muertos insumisos todavía están aquí.

El 11 de septiembre de 1973 —“el Once” — es hoy aún (2003 10).

Si la vuelta al pasado del país y del continente les permite a los poetas jóvenes preservar el recuerdo y rendir homenaje a las víctimas de la guerra y la dictadura, estos autores chilenos se interesan igualmente por la sociedad y la política (chilenas, en especial) de su tiempo y anclan sus discursos líricos en las contingencias de su época, manifestando una verdadera conciencia social y defendiendo a los oprimidos de la sociedad chilena de comienzos del siglo XXI.

Homosexualidad, lesbianismo y marginalidad

En cuanto a los Novísimos, Felipe Ruiz, por ejemplo, lanza un canto a las minorías LGBT en el poema siguiente, muy hermético y desestructurado, sacado de Cobijo, del cual transcribimos los primeros versos:

mis hermanos lesbianas

mis hermanas travestis

"nadie es de nadie"

tus crías gimen

el polvo en la leche no sacia mis cenizas

tengo frío de un dolor no mío

en las alas me cubro con

mientras ella pide y pide

run run dolor

TODO PATO ES FEO […] (47).

El Yo lírico reivindica su hermandad con las lesbianas y los travestis, presentados a través de una confusión de géneros sexuales ("hermanos lesbianas", "hermanas travestis"). El uso del posesivo "mis", repetido anafóricamente, intensifica el sentimiento de pertenencia dentro de un texto que

tiene como hilo conductor el deseo y el acto sexual evocado a través de las palabras con doble sentido (“polvo”, “leche”). El enunciado subvierte la sintaxis (el verso “en las alas me cubro con” queda trunco), juega con la sugestión y la polisemia interpretativa y da la palabra a una suerte de patito feo o de pájaro odiado, como lo muestran los términos “pato”, “alas” y “run run”. El hablante empático sufre por los demás: “tengo frío de un dolor no mío” —la palabra “dolor” se repite. Este pato cojo ¿no sería la encarnación de cualquier ser considerado marginal en las sociedades contemporáneas, lo cual explicaría su sentimiento de pertenencia a los grupos de los “hermanos lesbianas” y “hermanas travestis”?

La figura del travesti está también presente en Christi de Javier Ossandón. En el poema “Estación XII”, el Yo describe a Christi:

Cadenas muerden tus muñecas

Juegan a la muerte de señor

en el madero

El mismo árbol gris donde tallaste

José y Gabriel se aman

La corteza donde imprimiste a tus doce inviernos

algo tan tuyo

sin susurros de miedo al oído

La espina que desgarró tu dedo

ahora te sienta tan punzante en la cabeza

Tu cuerpo clavado a esa caligrafía infantil

penetra sudoraciones incómodas

entre tu pierna taparrabos

No pudiste esconderte

en las faldas de la musa invisible

A gargajos te corrieron el maquillaje

Usaron tus tacones como martillos

Machacaron tus rodillas […] (47).

El ente poético al cual se dirige el hablante parece ser un travesti o un transexual. El poeta Fabián Burgos escribe en su "Presentación" de Christi que el poemario de Ossandón "nos presenta a un NeoCristo en el calvario postmoderno. Unx travesti periféricx, que más allá de entregarnos un mensaje desde la diferencia, instala una prédica reunificadora, una prédica que desde lo marginal intenta construir un mensaje Universal" (9). En efecto, el vía crucis de Christi se describe a través de la presencia de "la espina" que es "tan punzante en la cabeza" así como del "cuerpo clavado" de Christi. Sus "faldas", su "maquillaje" y sus "tacones" hacen de él un ser híbrido, a medio camino entre lo masculino y lo femenino, quien graba en un árbol una inscripción ("El mismo árbol gris donde tallaste / José y Gabriel se aman"), defendiendo así los amores homosexuales mediante una irreverencia que hace del ángel Gabriel y de José una pareja gay. No obstante, Christi es víctima de homofobia —o transfobia—: los términos violentos "clavado", "te corrieron el maquillaje", "Usaron tus tacones como martillos" y el uso de la tercera persona de plural, para designar a un grupo de individuos peligrosos, hacen de este ente lírico una víctima de la intolerancia de la sociedad chilena actual y, más ampliamente, de cualquier sociedad.

Pablo Paredes, por su parte, poetiza igualmente el mundo homosexual y de los travestis en El barrio de los niños malos, contenido en Frío en la noche latina. Por el insulto, se evoca este mundo dado que el Yo lírico del poema "De la maldad" dice:

no aprendí a tirar escupos ni a silbar con

los dedos en la boca

no aprendí a jugar a las bolitas ni a elevar

volantín,

cuando hacía un gol era una humorada,

un día me puse a escribir,

algunos decían que era mariquita

otros que sólo era un estúpido

y lo cierto es que he sido un poco de ambos (15).

La acumulación de negaciones y la anáfora “no aprendí” presentan al Yo lírico como diferente de los demás y atípico; así, no tenía, cuando niño, las mismas actividades que los jóvenes de su edad. Su gusto por la creación artística (“me puse a escribir”) y su sensibilidad llevan a algunos jóvenes a calificarlo de “mariquita”. A través de la conciencia de una diferencia (“y lo cierto es que he sido un poco de los dos”), el Yo expresa su singularidad: el discurso lírico subraya la brutalidad de la cual el hablante fue víctima y el rechazo por su diferencia.

El desprecio hacia el sujeto homosexual, denunciado en los versos de unos poetas jóvenes, es a veces punzante y se ancla en el mismo lenguaje; así, se trata, en ciertos casos, de reproducir el rechazo valiéndose del léxico de la homofobia como en el poema “maricón terroristas” de Ayer conocí a Freddie Mercury; el hablante trata de combatir a pesar de todo los prejuicios sexuales y sociales contenidos en el título del poema ofreciendo un discurso lírico construido en torno a la idea de felicidad, sensualidad y ternura: “Son felices, afiebrados hasta la médula, pero felices, como si renacieran, como si resucitaran al tercer día de la fiesta, en un cuerpo sobre otro […] (s/p.). En cuanto a la homofobia, está presente en Brian, el nombre de mi país en llamas del mismo Ramírez. Por ejemplo, en el poema “Mistrala love” se lee:

Es probable que te griten maricón en cada esquina de tu casa

es probable que seas el maricón más lindo de esas zonas

así que por eso, y por todo lo que ya no te cuidaron

déjate querer por mí a lo lejos (81).

Se produce un desliz entre el insulto, pronunciado por un grupo homofóbico indistinto, designado mediante el empleo de la tercera persona del plural (“te griten maricón”), y la apropiación del término por el Yo lírico, gay, enamorado de Brian, transformando el ultraje en vocablo afectivo. El discurso poético de Ramírez, que reproduce la violencia ordinaria sufrida por los homosexuales, trastorna igualmente esta cruda realidad haciendo que triunfen el amor y el erotismo. Se denuncia, cual leitmotiv, la homofobia diaria cuando el Yo cita a “tus vecinos homofóbicos” y escribe: “[…] así que bésame aunque nos miren, aunque en este barrio todos los chicos se besan y se miran, más aún, porque hay homofobia homosexual desesperada, por eso nos vamos de acá Brian, tómame la mano […]” (91). Una vez más, el canto al amor y a la unión entre dos seres aparece como combate y remedio al odio. Así, el discurso lírico de Ramírez podría incluirse en lo que, de manera quizás arbitraria, se llama “literatura homosexual” pues “Gran parte de la literatura homosexual contemporánea” es, según Éric Bordas, “la que asume este estatuto y lo reivindica, haciendo una construcción estética identitaria voluntarista y demostrativa” (122). Es efectivamente esta reivindicación de una diferencia dolorosa pero asumida la que estructura el discurso poético de Ramírez.

La homofobia también surge en el discurso lírico de Pablo Paredes (La raza chilena). El poema “Lo bates de béisbol” es una muestra de ello:

PEGAN CON SUS BATES DE BÉISBOL EN LA

METÁFORA MARICA DE LA NOCHE /

CON SUS MORENOS OJOS CHILENOS
ONDULAN POR SAN BERNARDO LLENOS DE
AMOR Y VIOLENCIA MIS PAJARITOS RAPACES /
COMO POBRES FLORES DEL RIEL NACIONAL.
PORQUE EN CHILE NADIE SABE LO QUE ES UN
HOME RUN /
SIN EMBARGO LAS TIENDAS VENDEN BATES
QUE LOS ADOLESCENTES COMPRAN PORQUE
TIENEN MIEDO / LUEGO SE POSAN EN LAS
ESQUINAS DE LA PROVINCIA COMO FLORES
MASCULINAS MOSTRANDO LA AMENAZA DE
SUS PISTILOS ENVENENADOS / BUSCANDO EL
TIBIO SOL DE LA NOCHE HOMOFÓBICA
Y LLENOS DE MIEDO INSULTAN CON PALABRAS
TAN GIGANTES QUE YO CREO
QUE AMAN
QUE TOCAN
QUE REVUELCAN
QUE TODA GASA ESTERILIZADA SE MASTURBA
/ PENSANDO EN LA HERIDA
ESA FLOR TIENE UNA CHAQUETITA DE CUERO […]

POR ESO ELLA MATARÍA

A TODOS LOS MARICAS QUE BAILAN POR LA

PERIFERIA TRASNOCHADA (76-77).

El Yo poético denuncia la homofobia, la cual se manifiesta en un marco urbano y nocturno (“la noche homofóbica”), por el empleo de la isotopía de la brutalidad (“pegan”, “bates”, “insultan”), del insulto (“metáfora marica”, “todos los maricas”) y por el uso de aliteraciones en [p], [b], [m]: “pegan”, “pajaritos rapaces”, “bates”, “béisbol”, “metáfora marica”, “mataría”, etc., las cuales reproducen los golpes infligidos por los agresores.

La homosexualidad masculina hace entonces su aparición en los discursos líricos de varios poetas jóvenes. Sin embargo, el lesbianismo también viene abordado por la poeta Gabriela Contreras (1983), ganadora de la beca de creación literaria del Fondart en 2016, participante en los talleres de Balmaceda Arte Joven en 2010-2011, en las actividades de la Carnicería Punk e incluida en la Antología Cámara Oscura, de Balmaceda Arte Joven. En “Subterránea, poema del libro epónimo, ella escribe:

Posiblemente a nadie le importen

dos mujeres que se llenen

la cabeza de sangre

y se sumergen

en todas las cosas subterráneas

que les pertenecen […] (s/p.).

Por el implícito, contenido en “todas las cosas subterráneas / que les

pertenecen”, la voz poética se pronuncia a favor del derecho para las lesbianas de poseer su jardín secreto, igual que denuncia la situación de estas, obligadas a esconderse y condenadas a amarse en secreto. ¿A qué se refiere la imagen de la “cabeza” llena de “sangre”? La sangre aparece en este caso como fluido vital, sugiriendo el apetito de vida de las dos mujeres citadas, pero podría remitir también a la llaga, al alma atormentada de las dos amantes, heridas por el rechazo y la estigmatización de las cuales pueden ser víctimas.

Estos poetas emprenderían entonces lo que Juan Pablo Sutherland, en su artículo “Maquillajes masculinos y sujeto homosexual en la literatura chilena contemporánea”, llama “los mecanismos y estrategias escriturales realizadas para fugarse del cerco normativo heterosexual” (71), confirmando lo que escribe Daniel Balderston:

En términos generales, el debate en torno a la inclusión de lo homoerótico en la literatura responde al reacomodamiento del canon en momentos en los que la literatura se pone en tela de juicio […]. En la última década, las discusiones en varios países latinoamericanos sobre ciudadanía y participación social (de etnias, de minorías raciales y lingüísticas, de minorías sexuales) han jugado un papel relevante en las reformas constitucionales y en los debates jurídicos. En un contexto caracterizado por la reafirmación de las sociedades multiculturales (y a veces, también, plurilingüísticas) y los derechos de las minorías, el reclamo por los derechos civiles de gays, lesbianas y transgéneros va acompañado de nuevas iniciativas culturales: librerías, editoriales, espacios de performance, antologías, cátedras universitarias (165-166).

Los poetas jóvenes de hoy, al evocar la homosexualidad en sus versos, siguen el camino trazado por el cronista Pedro Lemebel (1952-2015), quien compone el poema “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)” en el cual escribe: “No soy un marica disfrazado de poeta / No necesito disfraz / Aquí está mi cara / Hablo por mi diferencia / Defiendo lo que soy / Y no soy tan raro / Me apesta la injusticia” (35). La lucha contra las injusticias y la marginalización es central en estos discursos líricos, ilustrando lo que dice Louis-Georges Tin cuando escribe que en “la literatura gay y lésbica, el sujeto homosexual se quiere sujeto, individuo que intenta realizar libremente su proyecto de ser, mientras que en la literatura

homosexual en su sentido estricto, el sujeto homosexual es más objeto, está más sometido a la enajenación social y a la mirada ajena" (243).

Se constata entonces, en los discursos líricos de los poetas chilenos jóvenes del siglo XXI y a través de los ejemplos citados, una oscilación entre presentación del "sujeto homosexual" que reivindica su singularidad y su derecho a la diferencia o sujeto que deplora su marginalización forzosa.

El mundo mapuche de hoy

Los poetas David Añiñir, Roxana Miranda, Wenuan Escalona o Daniela Catrileo, ya citados anteriormente, denuncian en sus versos la exclusión de los miembros de su comunidad mapuche. El hablante de Felipe Ruiz, poeta que no es de origen indoamericano, en uno de los poemas de Cobijo, se expresa, sin embargo, en nombre de la colectividad mapuche, en un impulso empático:

la tormenta destruyó

el nido lárico

brutal farsa

compartimos

con otros de nuestra especia [sic]

no parlamos el mapudunzu

nunca oímos el río de la infancia

qué río […] (51).

El verbo "destruir" y el empleo de las negaciones "no", "nunca" transcriben la violencia ejercida desde la conquista en contra de los mapuches que, según el poema, quedaron desposeídos de su entorno ("destruyó / el nido lárico / Nunca oímos el río de la infancia"). Este canto ecopoético, a través de la brevedad de los versos (se suceden octosílabos, un pentasílabo, un eneasílabo, un endecasílabo y un trisílabo) deplora los estragos de esta "tormenta" que, además de ser una catástrofe climática, es también tormenta histórica que engendró acallamiento de la palabra mapuche, imposición de un idioma y que hoy día

sigue teniendo repercusiones en Chile dado que los gobiernos que se suceden no tienen suficientemente en cuenta al mundo mapuche. Asimismo, si los mapuches no oyen “el río de la infancia”, como lo lamenta el hablante, es porque la emigración hacia la capital los va alejando de sus tierras de origen. Sobre este tema Nicolás Gissi escribe que

los continuos flujos migratorios de mapuche a Santiago no son efecto natural de la modernización y tampoco son derivados inevitables de la llamada globalización. Aunque la situación económica mundial posterior a la crisis de 1929 provocó recesión y cesantía en todo el país, generando en la zona agrícola un empobrecimiento aun mayor, la necesidad de emigrar hacia la capital es más bien consecuencia de intereses y decisiones estatales que han resultado perjudiciales para los pueblos originarios. Su origen reside en el carácter de las relaciones entre el Estado chileno y el pueblo mapuche, como es notorio en la legislación indígena desde 1866 (con excepción de las leyes de 1972 y 1993), que ha intentado dispersar y asimilar a los mapuche. La radicación y sus derivados recortó los espacios de producción y reproducción, concluyendo en una manifiesta carencia de tierras: cinco millones de hectáreas entre el Malleco y Valdivia fueron rematadas y a los mapuche se los encerró en menos de quinientas mil. […] Estos acontecimientos superpuestos han implicado que los mapuche deban migrar hasta nuestros días, en un promedio de dos por cada familia campesina (6).

Esta pérdida de territorio da lugar, en los discursos líricos de los poetas mapuche jóvenes, a un espacio natural devastado, tal como lo muestran las referencias espaciales en los títulos de los poemarios, como el “río herido” de Daniela Catrileo y el “mapa roto” de Wenuan Escalona, convirtiéndose el universo mapuche originario en “mapurbe” que, según Juan Guillermo Sánchez, “es un neologismo que superpone las dos lenguas y con el que Aniñir quiere señalar la heterogeneidad de los mapuche urbanos. La imagen de la encrucijada es inevitable: un cruce de caminos en el que diversos discursos, lenguas, pasados, se encuentran y se sobrepasan” (91). Este cruce de culturas no parece ser armónico pues el sentimiento de ausencia, de desarraigo e injusticia sigue muy intenso.

Denuncia, combate y conciencia política

La conciencia político-social de los poetas jóvenes es particularmente fuerte, como lo revelan algunos poemas de Felipe Ruiz, Pablo Paredes y Óscar Saavedra Villarroel. El neoliberalismo, que provoca miseria y desigualdades, viene denunciado por estos poetas, como lo hace Saavedra Villarroel en Tecnopacha:

Me llevaron esposado. A patadas me llevaron

y mis pares comenzaron a recitar

el canto capitalista de vidrios maniquí,

el canto hipnopédico de cerebros occidente,

detrás o dentro, muy adentro

de una institución llamada

dicen: Chile (34).

La represión (“esposado”, “A patadas”) refleja la violencia de un mundo dominado por el dinero y el provecho (“canto capitalista”) que transforman un país en “institución”. La mundialización y la influencia de modelos económicos extranjeros (“cerebros occidente”) las enseña con el dedo el Yo lírico que constata con amargura la mercantilización de lo cotidiano. El poder del dinero deja a numerosos chilenos al margen del progreso, y son las condiciones deplorables de existencia las que aparecen en Cobijo de Felipe Ruiz:

EN UNA CIUDAD QUE PARA MI HIJO PUEDE SER OTRO PAÍS U

OTRO PLANETA

HACEMOS METAFÍSICA DE LA MISERIA HUMANA

DESCONSTRUIMOS LOS ANTIGUOS CANTONES DE MI PUEBLO

LA LENGUA COA Y MAPUÑOLA

DE FAMILIAS SUBDESARROLLADAS Y SUBARRENDATARIAS (68).

Como graffitis escritos en las paredes, la voz poética deplora, por las mayúsculas, la miseria de estas familias que viven bajo el umbral de pobreza (el prefijo “sub” repetido es la muestra de ello) y se incluye, por el uso de la primera persona del plural, en el grupo de los destructores (“DESCONSTRUIMOS”). Frente a ellos están los marginales, caracterizados por una lengua aparte (la lengua “coa” de los delincuentes chilenos o lo que llama “mapuñola” y que sería en realidad el mapudungun), amordazados y desconsiderados puesto que su idioma viene agredido (el verbo “desconstruir” es, a este respecto, bastante evocador). La voz lírica revela entonces la miseria social y la marginalización de las poblaciones que viven en condiciones precarias, aspecto en el cual insiste igualmente Pablo Paredes en su poema “Súper Star” de Mi pequeña Unión Soviética:

Mis amigos vuelan clavados en cruces

como parapentes robados a la juventud

feliz y hermosa de las casas grandes de la

cordillera. Yo me estoy tullendo en este

borde de la patria sin puerto ni playa (47).

A través de una fuerte oposición entre “las casas grandes de la / cordillera” y las “cruces” en las cuales están crucificados los amigos del hablante, este crea un contraste entre vida lujosa y existencia parecida a un vía crucis. Estos amigos no pertenecen al bando de la gente acomodada y su vida se emparenta con una Pasión crística. Dicha miseria está presente también en El niño Dios, otro libro de Paredes:

Me gustaba que se llamase Yasna, me gustan los nombres que avisan la pobreza, esos nombres como Jhonatan y Jenifer, esos nombres que dicen cuidado con el perro quiltro, que marcan terreno, que avisan la selva.

La Clase Media hace chiste con esos nombres, les parecen ridículos y graciosos sobre todo cuando son deformaciones anglo que se mezclan con un pobre Pérez o un pobre Carrasco, se ríen y en la noche se van a una fiesta kitsh de La Blondie. Se llamaba Yasna y la amé tanto. La clase media se ríe en función de los nombres connotadores de pobreza, ahí intentan marcar su diferencia, sus privilegios, su idílico origen común, pero la Clase Media omite los apellidos, ellos también son Martínez y Hernández, aunque antecedidos por Camilos, Ignacios y Franciscas. […] (25).

La pobreza, que se manifiesta en los versos de Ruiz a través de la pertenencia lingüística (lenguas “coa” o “mapuñola”), aquí hace su aparición en los nombres llevados por los menesterosos, tal como “Yasna”. Frente a estas poblaciones míseras, la clase media chilena, según el Yo poético, manifiesta arrogancia, desprecio e incluso hipocresía, olvidando que, en Chile, esta “Clase Media” pasó de una situación incierta a un crecimiento, como lo precisa Óscar Mac-Clure:

En el caso de Chile, la liberalización de los mercados y la expansión de las ocupaciones en el sector terciario, tal como la ampliación de la educación, han influido en la composición de las clases sociales y las oportunidades de movilidad social […]. A este proceso gradual se agregó el paso de un período de estancamiento e inestabilidad económica a uno de crecimiento relativamente

elevado en las décadas de 1990 y 2000 (171).

Es esta situación injusta, marcada por la "diferencia", los "privilegios" pese a un "idílico origen común", la que se enseña con el dedo en el poema, oponiendo así la "pobreza" y el estilo de vida de esta "Clase Media", en un texto escrito en prosa poética, impregnado de oralidad y cuyo contenido se parece al de un panfleto político.

Es por eso por lo que los poetas jóvenes defienden, en muchos casos, los valores socialistas y comunistas, abiertos a la diferencia y defensores de la justicia. Tal es el caso de los dos poetas a quienes acabamos de citar, Saavedra y Paredes. Saavedra, en Tecnopacha, crea la asociación de términos "Bolchevique Emotion":

Apoyándome en mis atributos, les dije:

lo emotion es mi visceralidad puesta a sus pies.

Bolchevique Emotion, gritaron casi todos.

Comencé a tirar mis escritos color rojo / azul de fondo,

los anuncios de esta Fundación / Revolución,

la honestidad atisbada en los vidrios merchandising […] (33).

En estos versos, la voz lírica asocia comunismo y emoción ("visceralidad") y se opone al consumismo ("vidrios merchandising"), privilegiando la "Revolución". El azul, símbolo del Ideal artístico modernista, y el rojo del comunismo —dos colores de la bandera chilena— se alían en este lienzo en el que predomina el deseo de cambiar el mundo a través de la literatura ("Comencé a tirar mis escritos color rojo"). La escritura poética al servicio de una ideología comunista,

adaptada a las realidades de estos comienzos del siglo XXI, es igualmente lo que emprende Pablo Paredes, y más particularmente en su poemario Mi pequeña Unión Soviética. El poema “Los nombres que ponen los padres comunistas” es la ilustración de ello y rinde un bello homenaje a sus padres:

Yo pienso en la locura de ellos diciendo se llama Pablo Salvador,

en la locura de registrar ese nombre en esos servicios

militarizados,

en la locura de parir esas dos palabras aún en medio de la

masacre,

en la locura de decidir tener un hijo más que por la vida, contra

la muerte (88).

El nacimiento de Pablo Paredes, autor del poemario, se produce en plena dictadura (1982), evocada a través del adjetivo “militarizados” y de los vocablos “masacre” y “muerte”, aislados en la estrofa, unidos por la aliteración en [m] y colocados paralelamente en los versos 3, 5 y 7. El segundo nombre del ente poético-Paredes, Salvador, remite al presidente chileno derrocado por el golpe. Así, Pablo Salvador viene presentado como una suerte de reencarnación de Salvador Allende y de salvador frente a la barbarie (“la locura de decidir tener un hijo […] contra la muerte”). Nombrar a su hijo Salvador en la dictadura y parir en esa época dolorosa aparece como acto de heroísmo y como combate contra la muerte omnipresente bajo Pinochet. El Yo-Paredes reivindica, de esta manera, su doble filiación ideológica por el lazo familiar y el lazo afectivo-político con Allende.

Las contingencias políticas y la realidad social no están ausentes de la producción poética de los autores jóvenes de hoy. Si estos desean a menudo alejarse del contexto político traumático de la dictadura, e incluso del de las primeras décadas del siglo XXI, privilegiando la expresión de una intimidad, de

sus sentimientos y de su dolor, no están sin embargo totalmente desconectados de las contingencias sociopolíticas e históricas de su país y de su continente. Es esta oscilación entre escritura de lo íntimo y apertura a la colectividad la que llama la atención del lector: este tiene la impresión de enfrentarse sea a un repliegue egotista de estos autores jóvenes, sea a una conciencia social y política que los empuja a comprometerse con causas. Esta poesía es entonces, aunque no es siempre visible a primera vista, una poesía generosa, abierta a los demás, al continente, a lo universal puesto que la enunciación centrada en el "Yo" no impide a algunos poetas expresar su empatía universal, continental y nacional.

Es revelador, por ejemplo, el caso de Víctor Munita Fritis que, el 15 de septiembre de 2017, publica en su página Facebook una paya, respondiendo al mensaje del entonces candidato a la presidencia, Sebastián Piñera, en el cual este invitaba a los chilenos a componer payas en el marco de un concurso. Munita Fritis acepta el reto y ataca con humor, irrisión e insolencia a Piñera. Los versos, escritos en la inmediatez, contienen acusaciones en contra de Piñera, calificado de "delincuente" por su implicancia en casos de corrupción, en especial el del Banco Talca, y de mentiroso por la asociación fónica con "Pinocho". El empleo recurrente de la anadiplosis, así como del léxico familiar crean un ritmo dinámico y le dan al poema su sabor popular:

PIÑERA

Pide unas payas, ay sí

Mientras desfalca

La gente, le recuerda

El Banco Talca

El Banco Talca, ay sí

Quien lo creyera

Es muy re vivaracho

Este Piñera

[…] Diosito me libre,

De un delincuente

De este calibre

De este calibre, ay no

Una, dos y tré

Que salga presidente

El diablo otra vé?

[…] Piñera, mi alma

Vamos en ocho

Es igualito

Al don pinocho.

[…] Las paya pa fome

Y bajo nivel

Les pido amigos y amigas

No vote por él (s/p.).

Mediante la burla, arma utilizada en el combate contra Piñera, Munita Fritis hace de esta paya irreverente un texto comprometido, político y acusador. El poema, mera puesta sobre aviso del autor en contra de un nuevo mandato de Piñera, se suma entonces a los otros textos en que la toma en cuenta dolorosa de la realidad social de las poblaciones míseras de Chile y del sufrimiento de los desaparecidos de la dictadura son aspectos que reflejan el malestar de numerosos poetas del siglo XXI. Estos contribuyen, asimismo y por la escritura poética, a las reivindicaciones y manifestaciones que se organizan en el país a partir de octubre de 2019, fecha del inicio de la larga crisis chilena que estalló a raíz del aumento del precio del ticket de metro. Varios poetas que forman parte del corpus publican en sus páginas de Facebook, soporte permitiendo una escritura urgente y en vivo, poemas de protesta. Entre ellos figuran Pablo Lacroix, Daniela Catrileo y Tamym Maulén. Combate y participación en la lucha colectiva son los ejes de los poemas que selecciono. El hablante de Tamym Maulén, en "No luches por ti", se dirige a una interlocutora a través de la anáfora que constituye el título:

Lucha por tu madre

por tu abuela y abuelo

por tu hija que te mira

hacer la colación en la mañana

antes de irse al colegio.

Lucha por tu hermana

leyendo libros en su pieza

y por tu hermano con quien

no hablas hace más de un mes.

Lucha por ellos, no luches por ti.

Esto no tiene que ver contigo.
Eres mejor que esos señores
asesinos de niñas y palomas
que solo piensan en sí mismos.
No luches por ti, lucha por las palomas.
No tienes patria donde caerte muerta.
Los árboles donde jugaste
a la escondida cuando chica
los talaron y transformaron
en sucios billetes y papeles.
No te dejaron nada, hermana.
Son tus amigas y amigos
con quienes tomas chela
por las noches y lees poesía
cada vez que estás triste
tu verdadera casa:
los asesinos quemaron
tu casa y encendieron
los barrios donde jugaste
cuando eras niña.
No luches por ti.

Eres hermosa.

Eres mejor que ellos:

Tú jamás quemarías tu casa (s/p.).

Como se pudo constatar anteriormente, la denuncia del capitalismo es un elemento central en la escritura de varios poetas jóvenes, y se confirma en este poema con la alusión a los “sucios billetes” y la ganancia que significa talar los árboles. En cuanto a la referencia a los “asesinos de niñas y palomas” y a los “asesinos [que] quemaron / tu casa e encendieron / los barrios donde jugaste”, se trata de establecer un puente entre pasado y presente, siendo los primeros asesinos los militares de la Junta pinochetista y los segundos (“ellos”) los responsables de los incendios de centros comerciales y de los metros, cuya identidad sigue desconocida —algunos acusan a encapuchados, otros a carabineros. Este poema se presenta como un llamamiento a la solidaridad por la incitación a luchar por la madre, la abuela, el abuelo, la hija, la hermana, el hermano y las palomas.

Esta solidaridad en tiempos de crisis la encontramos en el poema, con huellas vallejianas, “Quiero escribir” de Daniela Catrileo. Si en el poema de Maulén se establece una oposición entre los “asesinos” y la interlocutora del hablante, asociada a las “palomas”, en el poema de Catrileo este contraste es vívido mediante la oposición de personas gramaticales Yo / ellos:

Quiero escribir pero nos arrojan lacrimógenas

Quiero escribir pero nos sacan los ojos

Quiero escribir pero faltan nuestros presos

Quiero escribir pero nos disparan perdigones

Quiero escribir pero tenemos compañeras violadas

Quiero escribir pero viene el guanaco

Quiero escribir pero estamos cansadas

Quiero escribir pero tenemos insomnio

Quiero escribir pero faltan barricadas

Quiero escribir pero sin sacarme la capucha

Quiero escribir pero hay gente desaparecida

Quiero escribir pero estamos heridas

Quiero escribir pero me duele el territorio

Quiero escribir pero tengo piedras en las manos

Quiero escribir pero me sale sangre

Quiero escribir pero me sangre

Quiero escribir pero sangre

Quiero escribir sangre (s/p.).

El combate encarnizado viene descrito por los verbos “arrojar”, “disparar” y la alusión a los actos crueles (“sacar los ojos”). Esta tercera persona del plural, aparentemente imprecisa, designa de manera bastante clara a los carabineros que provocaron lesiones oculares en más de cuatrocientos manifestantes. Como en el caso de Maulén, la anáfora lancinante ritma el enunciado y expresa el deseo manifestado por la voz lírica de participar a su vez de la lucha colectiva a través del canto poético, obstaculizado por la represión de la policía militarizada.

La escritura, en este contexto de reivindicaciones por más justicia social, es un arma política manejada por los poetas chilenos jóvenes de hoy. Pablo Lacroix publica el poema siguiente en su página Facebook: “Tengo rabia y es una rabia silenciosa / Sin miedo / Solo rabia directa y natural / Pero silenciosa / Que nace de mi cuerpo / de mis entrañas / y pide cambios / drásticos / totales / Cambios que apaguen la rabia / y que apaguen las necesidades del pueblo / Para que mi

cuerpo descanse / y el de todos nosotrxs" (s/p.). El Yo poético habla en nombre de una colectividad ("pueblo", "todos nosotrxs") y considera la escritura como catártica y capaz de expresar una rabia que constituye un motor de escritura para numerosos poetas jóvenes actuales, como lo estudiaré en el capítulo siguiente.

Capítulo 3

Un cuerpo rabioso, violentado y atormentado

Se explicó, en la primera parte, que la rabia es uno de los motores y motivos temáticos de la escritura de los “Novísimos” como lo explicitara Héctor Hernández Montecinos. Esta rabia constituye una reacción de estos autores frente a la sociedad chilena de las primeras décadas de este siglo. Si la rabia se expresa por el empleo del término, como lo descubrimos en los poemarios El final de la fiesta (2005) de Pablo Paredes, El baile de los niños (2005) de Diego Ramírez, Ático (2007) de Úrsula Starke o Estados de mi corazón (2010) de Paula Ilabaca, cobra formas distintas según la sensibilidad y el mensaje de los poetas que se valen de ella.

¿Son idénticas rabia y cólera? Según el psiquiatra Daniel Marcelli, “existe una distancia mínima entre cólera y rabia” (2016 34). Reflexiona sobre “las circunstancias de la rabia” y escribe que “Si el individuo de hoy siente fácilmente ‘rabia’, algunas circunstancias favorecen el surgimiento de esta. Se trata a menudo de la percepción casi simultánea de dos condiciones: la soledad y la impotencia” (25). La rabia tendría pues como origen, en la obra de los poetas jóvenes, la impresión de “soledad” en un mundo donde prevalece el individualismo y donde el ser humano se pierde en una urbe sofocante, así como un sentimiento de “impotencia” ante las sociedades neoliberales. Si rabia y cólera son dos sentimientos cercanos, constatamos que, como lo escribe Jean-Pierre Martin, “la cólera es histórica. Los furores singulares se conjugan con los ímpetus de una generación” (11), e incluso de dos generaciones de poetas jóvenes del siglo XXI, en el caso que nos ocupa. Del ímpetu y del rechazo a las injusticias nacerían entonces la cólera y/o la rabia cantadas en los discursos poéticos de estos autores.

¿Qué circunstancias favorecen, en los poemas de los autores jóvenes actuales, la aparición de esta rabia? Daniel Marcelli se pregunta:

¿De dónde viene esta rabia? ¿Y por qué se expande así? Rabia narcisista decimos fácilmente, caracteriza una susceptibilidad (narcisista) “a flor de piel” y testimonia de una necesidad frenética de reconocimiento y de consideración […]. Obtener el reconocimiento y la consideración de los demás como de sí mismo gracias a la creatividad, necesidad vital para el individuo cuya paradoja absoluta reside en esa exigencia de reconocimiento. Es lo que los adolescentes “dotados” logran obtener: ponen su rabia al servicio de esa necesidad de crear (1).

Así, estas líneas confirman que la rabia engendra la creación, que se convierte así en “un antídoto a la rabia” para citar de nuevo a Marcelli (95).

Manifestaciones físicas de la rabia

La rabia aparece a través de sus manifestaciones físicas en la obra de los poetas jóvenes chilenos. En El baile de los niños, verdadero canto a las minorías homosexuales y combate contra la sociedad chilena considerada patriarcal y machista, el Yo poético de Diego Ramírez asocia rabia, rebelión y apariencia física:

Como marca inicial de su cuerpo: con arito en la ceja / arito en el ombligo / aritos varios en las orejas / aritos nasales / aritos lengua / aritos labios / borde labial arito / bajo piel brazos manos aritos / aritos en los pezones niñas / aritos en las tetillas para verse agresivo el niño / aritos escondidos personal / genital piercing.

(El dolor es intenso, pero tan sólo dura unos segundos) como decoración para hacer juego con la fauna de amigos y las formas brillosas de pirámides punk, como moda para que se vea más niñito con onda, niñito con rabia, niñito rebelde que se muerde los labios y me saca la lengua jugosita, y lo da vuelta y lo invierte, él también se da vuelta y se invierte con su amante como su fetiche / joyería, sobre su lengua sobre su cama (10).

La presencia del piercing, el cual invade diversas partes del cuerpo, entre ellas algunas erógenas y genitales, es la señal de la rebelión y de la rabia de estos jóvenes gays, deseosos de mostrar, por esta joyita, su diferencia. El texto de Ramírez está a su vez perforado como lo revelan las numerosas barras oblicuas que separan los sintagmas, la repetición de la palabra “arito” o las aliteraciones ([l], [r], [t]). El flujo verbal, acentuado por el polisíndeton, y la logorrea del Yo lírico le permiten exponer su diferencia y su atracción por el sexo masculino, siendo él mismo hombre. El erotismo es igualmente un rasgo escritural que contribuye a hacer del discurso poético de Ramírez un arma contra la opresión machista con respecto a las minorías homosexuales en una sociedad que, según

la mayoría de los poetas jóvenes estudiados, excluye y marginaliza. Esta rabia-rebelión vuelve a surgir cuando el Yo poético confiesa: “Escribiré mi rabia arrodillada a tus pies por cada una de las noches en que me mataste el hambre” (45). La reivindicación de la relación homosexual, que aparece como combate contra la sociedad heteronormada, se hace, en este caso, por la escritura (“Escribiré mi rabia”).

La rabia se escribe entonces sobre el cuerpo y sobre el soporte que es la página, como se ve también en Gran avenida de Gladys González. La palabra “rabia” no se emplea como tal, se la adivina:

Sigo estampada

como un pedazo de género barato

como un muestrario de dolores

que se vende apilado

al aire libre

recordando las historias

que han pasado por esta tela […] (35).

La piel, marcada por el tatuaje y/o los golpes infligidos por la vida —¿y por el hombre amado?— se convierte en “un muestrario de dolores”, una especie de soporte de males que es igualmente soporte de palabras y, por ende, de la creación poética que aparece pues como revuelta, expresión de dicha rabia: el simple hecho de escribir es la muestra de ello. Es lo que propone Ernesto González Barnert en su segundo poemario, Higiene (2008):

Se escribe con el puño cerrado.

Frotando en tinta los nudillos

hasta perder la sensibilidad.

Se frota cada juntura con las mismas dudas,

con esta misma desazón

que no descarno y desgasta.

Porfía que me viene del abismo

de lo que no sale

y tara.

Se escribe con el puño cerrado.

Nervio y sangre una costra que no me permito

y hundo al hueso (40).

El puño cerrado del Yo lírico y la descripción pormenorizada de la tensión física en el momento de la escritura constituyen una manifestación de esa rabia que se materializa gráficamente por una tensión verbal y un estrechamiento o un alargamiento de los versos. La rabia viene igualmente asociada con la mordedura como en “Es la rabia que me pegaron los perros” en El final de la fiesta de Pablo Paredes:

Es la rabia que me pegaron los perros

esa noche en que yo andaba de fiesta,

RABIA GIGANTE COMO UN NIÑO

.

[…] Tiro espuma por la boca

y bajo mío hay una fiesta.

Les gusta la música de mi rabia,

les gusta decir pobrecito, pero no entiendo,

les toman fotos a mis pulgas como botones de rosa,

qué lindo te ves llorando.

Trato de morderlos con mis dientes amarillos,

masco el aire y no lo corto,

no se van escapando de mí

sólo se van yendo (96).

El hablante, mordido por un perro, parece metamorfosearse en este animal (“mis pulgas”, “mis dientes amarillos”). Tres versos remiten a la expresión física de la rabia: “Tiro espuma por la boca”, “qué lindo te ves llorando”, “Trato de morderlos”; así, estos ejemplos ilustran lo que escribe Daniel Marcelli: “Cuando la rabia habita al individuo, no deja de querer expresarla, expulsarla” (283). En

el caso del Yo de Paredes, esa rabia se materializa por la mordedura, la salivación excesiva y el llanto descontrolado que dan lugar a una escritura catártica. También se encuentra la rabia vinculada con la mordedura en Cobijo de Felipe Ruiz, y en especial en un poema ya citado en el que la voz poética es un mapuche que deplora la destrucción de su "nido lárico" y la violencia ejercida en contra del mapudungun. Así, el hablante añade: "pero lloré y no mamé por eso ahora ladro y muerdo de rabia" (51). La falta de consideración con respecto a los mapuches provoca, en el Yo, una rabia y una metamorfosis en perro igual que en el caso del Yo de Paredes

—como lo muestra el empleo del verbo "ladrar", conjugado en primera persona del singular, y del verbo "morder. El paralelismo de construcción "pero lloré y no mamé" (verbos en pretérito indefinido) / "por eso ahora ladro y muerdo de rabia" (verbos en presente de indicativo) relaciona dos épocas: un pasado marcado por la tristeza ("lloré") y un presente en el que se produce la reacción brutal de la voz lírica ("muerdo de rabia"), debida a la ausencia de mejora de la condición mapuche en Chile a lo largo de los siglos.

Decir, gritar, cantar, escuchar la rabia

La rabia se exhibe pues físicamente mediante signos distintivos ("aritos", marcas en la piel), el puño cerrado o la mordedura y el llanto, pero también verbalmente y por el grito. Es lo que descubrimos en los versos de Gabriela Contreras. En Subterránea (2014), exclama su voz poética:

decir rabia es tan breve, no involucra el tiempo

que necesito

no abastece a nadie que quiera pronunciarla

no hablo de apretar los labios y cerrar los ojos

no hablo

En un pequeño espacio de mudez todo sucede

he guardado debajo de la lengua

todas las formas para asignarle otro nombre

a esta sangre furiosa

a mi palpitar postergado

a la historia del silencio

y tan solo he encontrado

un lenguaje transitorio

para articular las turbiedades

que me contienen (s/p.).

La voz lírica, quien evoca la rabia que experimenta, se enfrenta a una forma de silencio o de “lenguaje transitorio” que no le permite expresarse plenamente pues esta rabia parece imposible de verbalizar dado que se queda bloqueada “debajo de la lengua”, como lo confirman las numerosas negaciones que se esparcen por el enunciado (“no abastece”, “no hablo”, “no hablo”). El Yo hace la distinción entre la brevedad de la palabra “rabia” y el tiempo necesario para decir dicha rabia (“decir rabia es tan breve, no involucra el tiempo / que necesito”); en efecto, detrás de una palabra de dos sílabas se esconde una explosión de tormentos (“turbiedades”), de ebullición (“sangre furiosa”, “palpitar”) que, si no pueden decirse oralmente por el Yo, ya están enunciados en parte en su poema, la escritura convirtiéndose en herramienta capaz de inscribir en la hoja de papel la expresión de este sentimiento violento. Además, rabia y poesía están ligadas en la escritura poética de Gabriela Contreras pues, en el poema “La memoria que habito”, se puede leer: “la rabia fue mi primer poema” y: “me atreví a morir en las palabras / abusando de mi corazón / besando a mis amigas / sabiendo que el fuego / no dura para siempre […]” (s/p.). La rabia se convierte entonces en móvil de la escritura, suscita la creación pues esta es el receptáculo del sufrimiento del Yo (“morir en las palabras”) y de sus emociones (“abusando de mi corazón / besando a mis amigas”). La rabia de la hablante de Contreras corresponde a lo que escribe Daniel Marcelli acerca de la rabia y la destrucción: “La particularidad de esa rabia es entonces ser un estado inestable que busca constantemente su objeto, y cuya virtud, cuyo destino, violencia o dulzor, amor u odio, creatividad o destructividad, depende de la manera en que el objeto que sale a su encuentro la recibe” (283). Entre “creatividad” y “destructividad”, los discursos líricos de estos poetas jóvenes hacen de la rabia materia poética.

La rabia se dice y, a veces, se grita como se constata en el poema 8 de la serie “Las noches que son mis noches” de Benjamín Villalobos Baranda:

Mijito

Si usted anda enojón

Con furia

Rabioso

Encuentra que este mundo es tan pero tan injusto

Entonces enciérrese un ratito en su pieza y grite

hasta quedar afónico

Done sus cuerdas vocales para un mundo mejor

Pero no ande divulgando este tipo de cosas

Mire que todos tenemos de qué preocuparnos

Y nadie se quiere preocupar de usted (Halo 152).

Estos versos constituyen los consejos de una madre o de un padre a su hijo (“Mijito”) en un discurso lírico fuertemente anclado en la oralidad. El furor y la rabia que el hijo lleva en sí pueden expulsarse por el grito (“grite / hasta quedar afónico”, “Done sus cuerdas vocales”), el cual juega un rol de liberación, no solo para el hijo, sino para la humanidad entera (“para un mundo mejor”), como si el aullido poseyera un poder mágico capaz de cambiar el mundo. El grito, que el lector se representa visualmente recordando El Grito de Edvard Münch, así como acústicamente por los choques sonoros ([t], [r], [k], puede ser el grito lanzado por el poeta mediante la escritura o la declamación del texto poético en lecturas públicas.

En [coma], el hablante de Héctor Hernández Montecinos, por su parte, en un desdoblamiento esquizofrénico, asocia rabia y canto (poético):

silbas el escozor de mi aguante

cantas mi rabia parado de cabeza sobre tu dedo índice

viajas por el barro de nuestro parentesco con el veneno

por el cual las nubes te ignoraron desde su ceguera

con una aureola de pestilentes canciones que te hacen llorar (163).

El Yo se dirige visiblemente a sí mismo por el tuteo; la rabia y el dolor son, una vez más, motores de la creación (“silbas el escozor…”, “cantas mi rabia”), mientras que la existencia que él atraviesa viene marcada por lo sucio y los olores nauseabundos (“el barro”, “pestilentes canciones”). Así, el discurso poético “cantado” por el hablante está ensuciado y resulta maloliente. Aparece también esta rabia en el poema sin título de [coma] de Hernández Montecinos en que la anáfora “Ay de mí” va estructurando el conjunto del poema de doce páginas. Acá viene un extracto:

Ay de mí cuando oigo esas rabias en papel porque uno sabe que no

[hay nada

más biográfico que la ficción

Ay de mí y de los restos de la vida muerta llena de miembros movedizos

haciendo signos

Ay de mí y de todos los que se refugian del mundo con los recuerdos

[porno

de la normalidad

Ay de mí porque su odio no es mi odio y que se acabe todo lo que

[no sea de

frambuesa (57).

En este inventario propuesto por el Yo poético, se descubren alusiones a la muerte, al odio, a la sumisión ante la “normalidad” y la evocación de “rabias” plurales transcritas en el papel. ¿Se trata de una referencia a los escritos de Hernández Montecinos, fuertemente autoficcionales, o de sus compañeros poetas que, ellos también, se nutren de sus experiencias para hacer de ellas textos literarios? Sea lo que fuere, tanto en la producción de los “Novísimos” como en la de los poetas de la generación siguiente (Halo, entre otros), vemos una fuerte presencia de esa rabia e incluso de rabias diversas, examinadas bajo varios ángulos, y esas mueven su producción, la engendran y la alimentan.

Rabia y sufrimiento

Rabia y sufrimiento a menudo corren parejas en la escritura de los poetas jóvenes actuales. En la obra de Úrsula Starke, se percibe esta imbricación entre ambos aspectos a partir de los primeros versos de su “Discurso IX” presente en el poemario Ático (2007):

No es subterránea agonía, es el efecto de las lumínicas de los autos sobre el vidrio. Tengo una arcada de sufrimiento en el pecho y el anochecer peregrino no ayuda al anticolapso de mi rabia. El ojo rojo del cronómetro marca las siete cuatro minutos y la oscuridad de fosa común orienta mis inclinaciones suicidas hacia el océano terrorífico que me llega. No voy a morir ultrajada por almejas y huitos, mi muerte no se parece a las inmolaciones profanas (26).

El lector descubre, en este texto en prosa poética, construido a partir de bloques estróficos, una abundancia de imágenes y juegos fónicos (“ojo rojo del cronómetro”), así como palabras esdrújulas (“subterránea”, “lumínicas”, “océano”, “terrorífico”), a las cuales se suman asociaciones de imágenes. Se emprende un trabajo rítmico y visual, revelando la importancia del aspecto formal en la obra de Starke y, más generalmente, en la obra de los poetas jóvenes. La fuerte presencia del sonido [o] es el reflejo del encierro del Yo cuyo discurso viene marcado por la obsesión de la muerte y del deterioro. Asimismo, todo el discurso lírico del poemario queda invadido por una atmósfera letal, consecuencia desastrosa de ese sentimiento de rabia.

Paula Ilabaca en Estados de mi corazón vincula rabia y dolor. El Yo escribe, en efecto, en su “noche 19”:

te veré y me separaré de estas líneas que disparé

sobre estas hojas

no medí ni la rabia

ni el dolor

ni el amor al escribirlas

todo es tal cual aparece (43).

En esta carta en forma de poema, dirigida al ser querido, la hablante devela con espontaneidad sus sentimientos, oscilando entre rabia, dolor, amor. El correo constituye un grito desgarrado al ser amado cuya ausencia acarrea esa “rabia” de la voz lírica. En efecto, Daniel Marcelli escribe que “no es verdaderamente el hecho de estar solo lo que suscita la rabia sino más bien el hecho de sentirse rechazado, aislado, incomprendido. La rabia irrumpe en el individuo que de pronto toma conciencia de estar inmerso en la soledad” (253). La rabia viene pues asociada, en los versos de Ilabaca, al sufrimiento cuya causa es el sentimiento de abandono. La escritura, cuyos ingredientes son la rabia, el dolor y el amor, es violenta, como lo muestra el empleo del verbo “disparar”. Se trata de una escritura catártica e impulsiva (“no medí…”, “todo es tal cual aparece”) y es la separación con el hombre a quien ama la que da origen a sentimientos mitigados.

Diego Ramírez expresa también una forma de rabia ligada al amor en Mi delito. Su Yo poético dice, en “Papel de antecedentes”:

Que me envidie la tragedia

toda los antecedentes mal intencionados

mi historia de amor

la forma en que beso a un chico debajo del agua

la manera crisálida de hacernos cariño

la rabia y el desencanto de los cuerpos

de estos cuerpos

el tuyo alejado radicalmente de mis ganas

y el mío absolutamente distante por la pena infinita (14).

Esa rabia remite a la imposibilidad de encuentro entre dos cuerpos debida a un deseo no correspondido, subrayado por el empleo de los adjetivos “alejado” y “distante”. El Yo lírico establece una lista en la que amor, afecto, pena y disociación van entrecruzándose, dando lugar a lo que llama “tragedia”. Este poema de amor desgarrado es, por el uso del tuteo y la puesta en paralelo de la primera y de la segunda persona del singular (“el tuyo”, “el mío”), un llamado a la unión con el otro. Diego Ramírez manifiesta una “rabia de las palabras”, para retomar una expresión de René Char en Le Nu perdu, o una “rabia de la expresión” para citar el título del poemario de Francis Ponge. Como este, acerca del cual Jean-Pierre Martin escribe que la palabra rabia se refiere a la “relación burbujeante con el mundo y con la escritura” (21) que Ponge tiene, estos poetas jóvenes hacen que estalle su furor de escribir y de vivir en un mundo excluyente, invitándonos a leer el texto con el mismo ímpetu que el que ellos manifiestan al escribir, recordando así lo que escribe Ponge: “Así se podrá explicar mi propia manera de decir un texto: con algo de saña, algo de cólera, algo de estremecimiento, algo de impaciencia” (Ibid.).

El sufrimiento moral, vinculado con la rabia, está igualmente en el centro del micropoema sin título de Elías Hienam, contenido en Cuncuna (2016), publicado en una edición artesanal. Se lee:

Tengo pena

y escribo

y me da rabia escribir

porque últimamente sólo escribo

cuando estoy triste

y me da rabia

y me da pena

y más escribo (s/p.).

Otra vez, se constata el lazo que se establece entre pena y rabia: los dos términos, colocados al fin los versos pentasílabos, insisten en lo que siente el hablante mediante un paralelismo de construcción anafórico (“y me da rabia / y me da pena”). Parece ser la escritura la que engendra o aviva la rabia en este caso preciso. Los ecos y las redundancias del poema del cual el lector descubre la sencillez lingüística (“Tengo pena”, “estoy triste”, “me da pena”; “y escribo”, “sólo escribo”, “y más escribo”; “me da rabia escribir”, “y me da rabia”) hacen de la rabia, de la escritura y de la tristeza o de la pena tres elementos indisociables. Se trata, para el hablante, de un círculo vicioso pues se nutre de esa rabia y esa pena que la escritura permite evacuar, pero en las cuales necesita sacar su inspiración. Así, estas voces poéticas, aunque lleven a cuestas sus dolores y su rabia, las necesitan aparentemente de manera masoquista para conseguir componer sus enunciados.

Dolor y heridas

Si el dolor, de hecho, está a menudo asociado, en los poemas evocados, con la rabia, ese mismo dolor se presenta también bajo otras formas y viene acompañado por descripciones construidas en torno a la estética de la deformación y la enfermedad. Así, algunos poemas de los autores jóvenes se convierten en espacios o teatros del dolor, como lo demostraré a través de algunos ejemplos.

El dolor lo puede causar la ausencia del ser querido que la voz poética ilabaquiana lamenta en estos términos en "domingo 13 de agosto" de Estados de mi corazón; mediante una sencillez lingüística enunciando, sin rodeos, el mal que siente y que ya tuve la ocasión de evocar anteriormente, esta voz se desahoga:

ahora el cuerpo se entumece de asco, de vacío

espera su otra mitad

es absurdo lo que hago escribiéndote esto, ¿para

qué? no sé ni siquiera lo que ocurrirá mañana

no sé si volveré a verte, es estúpido

creo que quiero llorar, pero aguantaré (58).

El correo enviado por la voz lírica tiene como objetivo el de colmar la ausencia que siente, como lo muestran el término "vacío" y el verso "espera su otra mitad". No obstante, la duda que la acecha —la anáfora "no sé" es la muestra de ello— es muy incómoda para ella que ya está presa de un dolor físico y moral ("el cuerpo se entumece", "creo que quiero llorar"). Solo la pieza que falta a su

puzzle —el cuerpo del hombre amado— le permitiría encontrar el remedio a sus males. Ese dolor, debido a la ausencia, se repite en el poema “martes 15 de agosto”:

escribo para la constancia, para la permanencia

en este dolor he crecido, he tocado lo espantoso

me he quedado conmigo y no he escuchado otra

voz que la mía y me he abrazado a mis rodillas

preguntándome

preguntándole

he caminado sola y me he sentido sola

verdaderamente (60).

El dolor es personal e íntimo —el demostrativo “este” se refiere a la voz poética — y lo engendra la carencia, la cual viene reflejada por las negaciones, la repetición del adjetivo “sola” colocado en la cesura y al fin del verso, así como la omnipresencia de la primera persona del singular a través de las desinencias verbales (“escribo”, “he”), el pronombre reflexivo “me” y los pronombres complementos (“conmigo”, “la mía”). Anclada en su soledad, la hablante viene atrapada por el dolor (“en este dolor he crecido”) del cual no consigue deshacerse y que se convierte entonces en el eje central de la escritura marcada por el sufrimiento, como ella lo dice en “13 de septiembre”: “el cuaderno no lo puedo tener más porque vuelvo / a él para acariciar el dolor y hacerlo que respire […]” (63). Este cuaderno, como la caja de Pandora, contiene todos los males, no de la humanidad, sino de la voz lírica que, por la pluma, canta su sufrimiento y el abandono del cual es víctima. Por consiguiente, ese dolor a la vez físico y moral le da al discurso poético de Ilabaca vastas dimensiones expresivas. Así, el texto escrito refleja el sufrimiento y es lo que descubrimos también en el poema de Diego Ramírez titulado “Resignadas y felices (las otras diferencias)” y sacado

de El baile de los niños:

Entender entonces que mi homosexualidad es parte del dolor

Entender entonces que todo dolor es parte de mi deseo

Entender malditamente siempre que me duele cuando escribo

que me duele cuando te quiero aquí conmigo

Entender que me equivoco tanto en esta parte del territorio bélico

de mi cuerpo

Entender que mi dolor es también mi única minoría de defensa

Entender que mi discurso nunca bailó ese gesto de la patria

orgullosa de su falo (75).

Los versos, construidos a partir de la anáfora “Entender que” y de una demostración cercana al silogismo (“mi homosexualidad es parte del dolor”, “todo dolor es parte de mi deseo”), hacen del dolor del hablante —debido a su diferencia sexual— el representante de todos los seres sufrientes. El hecho de transcribir en el papel este mismo sufrimiento lo alimenta, como lo muestra el Yo lírico cuando dice “me duele cuando escribo”, pero la escritura poética aparece como rebelión ante el falocentrismo de la sociedad chilena. Además, el amor homosexual experimentado por el Yo o, al menos, la ausencia del ser amado, es igualmente una de las causas de dicho sufrimiento: “me duele cuando te quiero aquí conmigo”. La ausencia que engendra el sufrimiento sería entonces uno de los rasgos distintivos compartidos por Ilabaca y Ramírez.

El amor-sufrimiento está presente en el discurso lírico de Gladys González; en

efecto, se puede leer en “Cicatriz” de Gran avenida:

El lado salvaje del amor,

muchacho,

me lo llevo

en este último viaje

junto a un toque de morfina

y con la sensación

de ser una eterna cicatriz

que vaga por la ciudad (20).

Si el término “dolor” no viene mencionado directamente, lo es implícitamente por el empleo del vocablo “morfina”, capaz de apaciguar el dolor, y por la transformación del sujeto lírico en “una eterna cicatriz / que vaga por la ciudad”: el cuerpo tumefacto del Yo ilabaquiano cobra aquí otra dimensión en los versos de Gladys González. Se constata, de nuevo, el lazo estrecho que une amor y dolor puesto que es “el lado salvaje del amor” el que hace del Yo “una eterna cicatriz” que requiere la inyección de “un toque de morfina”.

Volvemos a encontrar el motivo de la cicatriz en “Gracias por bailar conmigo” de Paredes (El final de la fiesta):

Gracias por bailar conmigo, por chuparme la herida.

Estos brazos mongolos ya no piden que digan síndrome de down.

Gracias por bailar conmigo que estaba todo mojado,

esa canción no me gustaba, pero igual fue bonito,

debajo de la costra quedó casi igual como antes,

mejor que antes

porque ahora estoy más rosado,

a cierta gente le gusta acariciar las cicatrices

y yo me dejo no más

me quedo quietecito y feliz […] (16).

El Yo poético, quien padece del síndrome de Down, hace su aparición y, a su discapacidad principal, se incorpora la llaga (“herida”, “costra”, “cicatrices”). Los versos largos en su mayoría crean un ritmo amplio a través del cual el Yo expresa su reconocimiento con respecto al / a la / a los / a las que demuestra(n), por el baile benévolo, su empatía hacia los que sufren (“a cierta gente le gusta acariciar las cicatrices”). Estos versos, que constituyen un llamado a la tolerancia, dan la palabra a un ser con síndrome de Down para otorgarle un lugar en una sociedad enajenante y excluyente. Bien se ve que la expresión del dolor se hace entonces a menudo por la evocación del cuerpo herido, confirmando lo que escribe Roland Barthes: “Lo que escondo por mi lenguaje, lo dice mi cuerpo” (54). El lenguaje poético de los autores chilenos citados, si no esconde ese dolor, lo dice a través de las descripciones del cuerpo y del alma heridos.

Enfermedad, fragmentación y descomposición

Joseph Lévy y Alexis Nouss presentan "La escritura como enfermedad, como tumor, cáncer, excrecencia, pólipo, apéndice" (19). En la escritura de los poetas jóvenes, en especial de los "Novísimos", enfermedad y descomposición constituyen motivos temáticos esenciales y, paradojalmente, estructuran la escritura misma que se va descomponiendo.

Diego Ramírez, en Ayer conocí a Freddie Mercury, poetiza el Sida, enfermedad que se llevó al cantante de Queen. En el poema "I", el lector descubre una enumeración de sintagmas anafóricos nominales, separados por comas, como, por ejemplo, "[…] el corazón de un hombre, el corazón de un enfermo de sida, el corazón venéreo, el corazón enfermo de hambre, el corazón lleno de herpes […], el corazón viralizado de mi locura, el corazón viralizado de mi amargura, el corazón viralizado de mi escritura, el corazón académico chupando […]" (s/p.). Cuerpo, alma y creación se ven infectados por los mismos males que los agreden; el virus estropea así el cuerpo del ente poético presentado como "un enfermo de sida", su órgano vital ("corazón venéreo") y la médula de la escritura poética ("corazón viralizado de mi escritura"). Así, el hablante reivindica una escritura enferma, como lo están el cuerpo del ente lírico y el corazón evocado. El Sida adquiere connotaciones más amplias de enfermedad corporal y de enfermedad del alma cuando el Yo poético exclama:

Hey lolito, cuando dijiste que te dejaran a un lado de la cama, te mataron de sida, cuando te contaron un cuento de bosques negros y mujeres solas, te mataron de sida, cuando te violaron de niño mientras la madre lavaba la loza, te mataron de sida […] (s/p.).

Lolito se convierte en símbolo del ser brutalizado y del ser homosexual que sufre una violencia plural tan dolorosa como la del VIH. Las repeticiones del sintagma "te mataron de sida" se emparentan con un dolor lancinante. El Yo manifiesta

comprensión con respecto a los temores y el suplicio de este ente poético brutalizado por la existencia y cuya designación como “perro” hace de él un marginal, confirmando lo que escribe Susan Sontag: “estar afectado por el Sida significa, en la mayoría de los casos y hasta hoy, confesar su pertenencia a cierto ‘grupo de riesgo’, a una comunidad de parias” (35).

Volvemos a encontrar al enfermo de ETS y el miedo que lo ataca en el poema “Señorita cicatriz”, incluido en El final de la fiesta de Pablo Paredes. La cicatriz, motivo temático mencionado más arriba, se asocia, en este poema, a la enfermedad viral:

Tengo tanto miedo de salir, señorita cicatriz.

Estuve mirando los cuerpos de los autos y mi cuerpo,

yo no me quiero morir, señorita cicatriz.

Las enfermedades venéreas

enredan el corazón para terminar trepándose por el pene. […]

yo no me quiero morir, señorita cicatriz,

no desde esta debilidad

no desde este cuerpo,

no es una buena forma terminar así

no le quiero decir a mamá

que toqué el cielo y me envenené (101).

Las numerosas negaciones que invaden el enunciado, el empleo del verbo “envenenarse”, así como la repetición del verso “yo no me quiero morir, señorita cicatriz”, presentan a la voz poética en su combate contra la muerte. En efecto, se ve amenazada por el aniquilamiento progresivo: la prosopopeya, dirigida a la cicatriz, así como la conciencia de la transmisión de las “enfermedades venéreas” nacidas de un acto de amor (“enredan el corazón”) y sexualmente transmisibles (“trepándose por el pene”) son la muestra de ello. El canto desgarrado se transforma en himno a la vida y en combate contra la enfermedad. A estas ETS se suman otras infecciones, como en La perla suelta, donde el Yo lírico ilabaquiano hace referencia a “una bacteria alojada en la garganta, sin hablar, sin poder decir, sin poder: desamparada” (39) y añade más adelante que “La suelta suspira melancólicamente mientras se va en diarreas” (44). Este ente poético que es “la suelta”, doble de “la perla”, viene afectado por males físicos emparentándose con los del texto torturado, trastornado, polisémico. Paula Ilabaca ensucia su discurso poético desestructurando la sintaxis, rompiendo con los géneros literarios y afirmando una escritura femenina alejada de los estereotipos, haciendo de su voz lírica la portavoz de las mujeres brutalizadas por la violencia masculina machista.

En [coma], de Hernández Montecinos, el cuerpo herido y el mundo pestilencial aparecen en el largo poema “Seré uno de ellos”:

No sabía que para morirme tenía antes que volverme un pájaro

menos que al volar existe una región sobre el cielo

donde el miedo y el deseo ya no existen

desde allí veo que todas las pestes del mundo moderno

están en mi mano […]

Camino con una muletilla por las calles

de la noche de la mitad del mundo […]

De todas las pestilencias que conozco

he oído cómo se escriben y cuántas letras usan

su número es enorme

más que el de mi soledad (166-169).

Así, se constata un ensanchamiento de las perspectivas: si el cuerpo está herido (las muletas recuerdan el accidente que sufrió Héctor Hernández a inicios de los 2000), el mundo también lo está (la alusión a las “pestes” y “pestilencias” remite a un mundo en descomposición). El cuerpo del Yo se presenta como un mundo en miniatura, confundiéndose los dos espacios (cuerpo humano y mundo) a través de los dolores experimentados. Es igualmente ese paralelo el que descubrimos en la obra de Marcelo Guajardo Thomas (1977). En “Este hombre suspendido del techo, seguramente un desquiciado” (El dolor de los enjambres, 2004), el Yo lírico habla en primera persona y aparece como un ser desollado:

mira mi cuerpo suspendido del techo

en este lugar la gravedad se convierte en tedio

si no hay dolor el hartazgo aparece incrustado en

las cosas

ganchos de carnicería sostienen mi cuerpo

tengo la piel escrita con la fragilidad de los

animales

la mandíbula acerada del caballo

el placer de los cerdos del jardín

este río hirsuto separando la sangre y el agua

este placer contenido en el abismo del miedo

este cuerpo

suspendido en la grieta del mundo (13).

El cuerpo del hablante, herido cruelmente por los “ganchos de carnicería”, es el de un ser suspendido encima del mundo a su vez fisurado (“grieta del mundo”). Ese sufrimiento casi crístico del Yo brutalizado posee similitudes con el del mundo y se vuelve emblemático del dolor humano universal del cual el hablante se convierte en representante. Su cuerpo es escritura, el soporte de la página confundiéndose con el de la piel (“tengo la piel escrita”): cual tatuaje, el Yo lleva en sí los estigmas de la escritura que nos expone.

Descomposición y fragmentación marcan igualmente el discurso lírico de otros poetas jóvenes actuales. Sin hacer una presentación exhaustiva de estos rasgos distintivos, me parece sin embargo importante mencionarlos. En la obra de Gladys González o Alexis Baros, el cuerpo descompuesto se encuentra a veces en el centro del discurso poético. El poema “Pavimento”, presente en Gran avenida de González, nos enseña un cuerpo triturado:

Toda yo alambrada

recogida por los muslos

la carne floreciendo por las púas

la planta de los pies deshaciéndose

y sellando la tragedia en el pavimento

como una marca de sol (33).

Los sintagmas “carne floreciendo por las púas”, “planta de los pies deshaciéndose” presentan un cuerpo —el de la hablante— en vía de descomposición, lo que no le impide, pese a esa situación, expresar verbalmente ese terrible proceso. ¿Qué hace ella en los alambres? ¿Constituyen estos la metáfora de un mundo que priva al ser —acá, más precisamente, a la mujer— de ciertas libertades? En La chica María de Alexis Baros, la presentación del cuerpo en sus pormenores médicos posee otro objetivo: dar muestra de un rigor científico en la descripción del cadáver de María. Gustavo Barrera escribe acerca de este poemario: “Desprovista de conciencia, recorre sin objetar el camino a su propio sacrificio ritual (¿castigo le darán?), guiada por una existencia biológica malgastada a cada paso, el mecanismo de relojería de su destrucción” (2016 s/p.). El lector se pregunta justamente si esta “chica María” no sería el mismo texto, cincelado y disecado por Alexis Baros. He aquí el poema que introduce el libro:

Autopsia

La bandeja helada abraza

un cuerpo de frío metálico

corazón de escarcha detenido

ojos vacíos de rodopsina.

Tenemos aquí un cuerpo más de estudio

órganos que esperan ser acariciados

por mano enguantada

y bisturís hambrientos de carne.

(Ficha del paciente)

Nombre: desconocido.

Sexo: femenino.

Edad: aproximadamente 17 años.

Causa de muerte: desconocida.

¿Quién quieres ser hoy
chiquilla de muslos apretados?
¿Qué nombre quieres que talle
en tus huesos duros de muerte?
¿Qué historia quieres que susurren
mis pinzas en tu oído medio?

Nada es imposible para mí
Dios de la morgue,
del código indescifrable
de la ciencia del cuerpo humano.

Te abriré despacio
en incisiones pulcras
tus órganos casi descompuestos
y leeré en ellos la vida

que niega alejarse de tus mitocondrias.

Eres la última autopsia de la semana

y mi cansancio de médico pesa

como el martillo para romper

tu cráneo exento de pensamiento.

Nota del forense:

Leer como si se realizara una autopsia (4-5).

El Yo poético forense se dirige al cadáver de María en un afán macabro y perverso de hacer de ella, quitándole cualquier humanidad, su “objeto de estudio”. También lo es para el poeta que la convierte en el tema central de su poemario. Las aperturas infligidas al cuerpo de María (“Te abriré”, “incisiones pulcras”) y el estado de descomposición de este (“tus órganos casi descompuestos”) hacen del acto del forense una suerte de violación necrófila, tanto más cuanto que las “pinzas” y el verbo “abrir” parecen evocar de manera subrepticia un acto sexual. La irregularidad de los versos, algunas veces breves y otras veces más largos, y la brevedad de las estrofas (cuartetas, quintillas, sextillas) le permiten al Yo-médico centrarse en lo esencial y analizar el cuerpo de la víctima sin rodeos. El discurso de la eficacia parece entonces prevalecer.

Violencia y heridas

El dolor, del cual acabo de dar algunos ejemplos sacados de poemas de “Novísimos” y de autores incluidos en Halo o exteriores a ambos, viene a menudo asociado con la violencia. Esta brutalidad la sufre el ente poético o el hablante que la canta, pero también el mismo texto, frecuentemente torturado y maltratado.

Quisiera volver a Paula Ilabaca que, en diversos poemarios suyos, hace referencia a esa violencia ejercida en particular por el hombre con respecto a la mujer. En la ciudad lucía, libro en el cual el ente poético Lucía se confunde con la urbe, se le proponen al lector descripciones particularmente brutales:

al mismo tiempo en el que creía que todo podía cambiar

al mismo tiempo que se me acababa la respiración

como cuando intuía golpes o veces hechas cruces

o los caninos ladrando en el barro o la oscuridad

lucía dice tengo ganas mamá tengo ganas

al mismo tiempo en que creía en que así era el amor

al mismo tiempo en que joder mamá era tan hermoso

o como cuando su pesadez hinchaba mi corazón

o como cuando su leche no me dejaba hablar mamá

o los golpes la cornisa el ojo del que yo hablaba

la luz el oro el eco su transpiración

la forma de joderme despacio su tranquilidad

lucía dice mamá mamá tengo ganas tengo tantas ganas

como cuando se me hincha todo lo que toca

lucía di cuando se me hincha

cuando tengo un nudo y lo quiero botar mamá

ella me da ganas él me da ganas

tengo tanto miedo mamá tengo ganas

ganas de joder con él lucía dice

pero el ángel se pone brusco cuando me escucha

pero el ángel dice córrete sola en tu ciudad y mánchala

pero el ángel me escucha y ronca en demonios mamá

pero el ángel

pero el ángel

pero el ángel (91).

En este bloque estrófico denso, sin puntuación, sembrado de ecos y repeticiones, y cuyo ritmo es lancinante y musical, se mezclan la voz de Lucía y la de la voz lírica que la evoca. La escena descrita, dentro de la cual algunos pasajes superan el erotismo y rozan la pornografía, enseña con el dedo la violencia hacia la mujer ejercida tanto por la sociedad chilena como por el ente poético calificado de "ángel" y designado, en otros pasajes, como "ángel marrón" (el color marrón puede remitir a lo sucio, lo impuro y entonces a la negación misma del ángel que se vuelve demoníaco al encarnar a una suerte de ángel caído). Las alusiones repetidas a los "golpes" y al ángel (doble de Lucía, pero también encarnación del hombre violento) que "se pone brusco", engendran un miedo de Lucía, habitada igualmente por el deseo sexual ("tengo tanto miedo mamá tengo ganas"). Evelyn

Campos dice que, en este poemario, “Ilabaca reformula el estereotipo de lo femenino en la sociedad chilena del siglo XXI, considerando una voz que habla y se define desde un cuerpo de mujer” (2007 s/p.). mientras que Patricia Espinosa escribe que “Obviamente podríamos leer el poema en clave de mujer, el cuerpo de Lucía frente al deseo del ángel” (2007 s/p.). El Yo ilabaquiano reivindica así el lugar ocupado por el deseo y el cuerpo femenino en una sociedad machista y patriarcal, pero también en el seno de una pareja en que el hombre brutal se complace en dominar a su pareja.

Esta pluralidad de voces femeninas en los poemarios de Ilabaca y la deconstrucción textual emprendida sirven para afirmar el lugar de la mujer en una sociedad considerada como excluyente y violenta; efectivamente, Magda Sepúlveda confirma que

Ilabaca está planteando que la ciudad se produce por violencia, especialmente agresión sexogenérica, relación de poder que Ilabaca hace partir desde los imaginarios religiosos que penetran en la casa, donde el elemento violador es representando por un ángel. La voz de Ciudad Lucía habla desde la casa natal, pero no es un lugar armonioso, ella, esta joven adolescente, es allí violentada sexualmente por un ángel que desciende sobre ella (271).

Eso se comprueba más adelante en el poemario cuando Lucía, quien sigue confiándose a su madre, dice que “él me usa mamá él me usa / como las veces del padecer como si yo / lo quisiera cuando tiene pena o / ganas de estar aquí / cuando se le arranca desde adentro un / chorro de leche / y no sabe qué hacer mamá hacia dónde arrojar” (93). La mujer-hablante se convierte en receptáculo de la violencia y de la eyaculación del hombre brutal, como lo sugiere el “chorro de leche”, eco del verso citado más arriba: “o como cuando su leche no me dejaba hablar mamá”. El 25 de noviembre de 2017, en su página de Facebook, Paula Ilabaca escribe que

en el #díamundialdeluchacontralaviolenciahacialasmujeres estaré enviando en PDF mi librito #laciudadlucía a todas las mujeres y hombres que me lo pidan. #laciudadlucía fue publicado por Editorial Mantra el año 2006 y después tuvo

dos ediciones más en Uruguay (2010) y México (2012).

Creo que es un buen día para visibilizar algo que he ido contando de manera fragmentada en algunos recitales o encuentros de poesía de mujeres: en mi libro —escrito entre el 2001 y 2005— intento salvarme de una relación tremendamente violenta de pareja que tuve en esos años. A él lo conocí en un taller de Balmaceda 1215, un chico increíble, amoroso, poeta, bien leído, bien formado intelectualmente. Comenzó con cosas como "te amo tanto, eres sólo mía" pasando por "no quiero que hables por teléfono con nadie más" o "hablemos apenas despiertes y antes de que te duermas, porque siempre quiero saber dónde estás" e incluso "no te creo que estás hablando con tal persona, pásame el celular que quiero preguntarle algo". Lo mismo cuando salía sola, el tipo pedía hablar por teléfono con las personas que yo le decía que estaba en ese momento. Luego pasamos a la violencia física. A las llamadas de madrugada a la casa de mis papás. Me volví vulnerable y triste: pensé que nunca podría salir de ahí. Y eso duró 5 años en un espiral de dolor.

Puede parecer un cliché, pero la escritura me salvó. En #laciudadlucía

exploro entre la sangre y el barro buscando todo eso que perdí […] (s/p.).

Así, la poeta, a partir de esa dolorosa y traumática experiencia, elabora un himno al respeto hacia las mujeres, partiendo de la historia íntima y abriéndola a lo universal.

Se descubre en "Hiere mi herida" del poemario Labia larvaria de Jorge Cid la evocación de la violación, muestra suplementaria de la presencia de la violencia, en este caso sexual, en los versos de los poetas chilenos jóvenes. Una voz víctima de abuso y de brutalidad —al menos, en un primer nivel de interpretación— dice lo siguiente:

No tengo otra que escupirle en la cara.

Me fundo

(y ya no en sus deseos)

por esto de serle un tonto estrumento

por esto de creerle los reparos

por esto de creer los constructos significantes de occidente.

Me pudro en sus poemas

y en el alfabeto que silabea

toda mi ignorancia.

No tengo otra que castrarle los impulsos

porque yo llorona

ya no caigo más en esto de los sueños,

porque yo ya lloro lluvias todo el día y no tengo otra

y le doy la espalda

y me da lo mismo.

Ira, despecho, asco danzan un poco

alrededor desta pira donde soy yo la que me quemo,

pero sucede que no tengo otra

y ahora me ven

reconciliada

con mi violador (66).

Este poema, como el conjunto del libro, es un trabajo sobre el lenguaje; aquí, el hablante, quien podría ser un sujeto femenino, objeto sexual del hombre (“serle un tonto estrumento”, “mi violador”), se defiende de las agresiones que sufre (la anáfora “No tengo otra que escupirle en la cara”, “No tengo otra que castrarle los impulsos” lo realza). La voz lírica canta su ejecución (“pira”, “me quemo”), transportando al lector probablemente a la época de la Inquisición. Esta destrucción del ser viene acompañada por una descomposición lingüística: Jorge Cid integra en su discurso lírico imágenes de putrefacción, juega con la polisemia interpretativa e introduce arcaísmos (“estrumento”, “constructos”), con el fin de elaborar, a partir de sus lecturas clásicas, un discurso lírico novedoso. Este “alfabeto que silabea”, estos “poemas” en los cuales la voz se descompone (“me pudro”) ¿no remitirían a una lengua impuesta —el castellano — durante la conquista del Nuevo Mundo? ¿No sería el Yo poético un nativo de las Indias, torturado y ejecutado por un conquistador? ¿No se trataría, a través de la lengua del conquistador, de vengarse de su brutalidad por las armas lingüísticas de las que él mismo se valió?

Ante esta complejidad lingüística y la polisemia interpretativa, por las cuales se enuncian la violencia de los cuerpos y el lenguaje brutalizado, autodestruido y regenerado, se descubre, en PAF de Tamym Maulén, una sencillez expresiva que no impide el placer del juego verbal. El título del libro en sí es una onomatopeya que reproduce el ruido de un golpe asestado brutalmente. A lo largo del poemario, en el que prevalecen las evocaciones familiares (dos hermanos y sus padres), el padre aparece como un ser violento al cual se asocia el verbo “golpear” como, por ejemplo, en el poema “I” de la serie “Crash”:

Mi padre en cambio es el mejor poeta

de la historia. Nos golpea con su puño fuerte

Nos enseña quien [sic] manda. Él y no Jesús.

Nos da dinero para el pan de cada día

Nos da los paf y pum para crecer robustos (39).

La omnipresencia del pronombre complemento “nos” y la sucesión de verbos en tercera persona del singular (“golpea”, “enseña”, “da”) son el reflejo de la potencia desmedida del padre del hablante. Su brutalidad viene subrayada por el verbo “golpear”, por la mención a la parte del cuerpo que asesta los golpes (“puño fuerte”) así como por las onomatopeyas que reproducen directamente la violencia paterna (“los paf y pum”). Se vuelve a encontrar al padre, violento esta vez con respecto a la madre del hablante, en el poema “VI” de la misma serie:

— Mi padre le pega

y ella se pone a rezar

Ésta de acá es la historia de mi madre

No se puede decir con palabras

Porque las palabras sobran cuando

¡Crash! Cae al suelo una taza.

Pongo el oído en la puerta y escucho

Cómo mi padre le hace ¡paf!

Mi padre le pega

Mi padre es Dios (44).

Las onomatopeyas, empleadas bajo la forma de interjecciones (“¡crash!”, “¡paf!”) —las cuales le dan un tono ligero al tema grave— y el verbo “pegar”, como en el ejemplo anterior, reproducen la fuerza de los golpes dados por el

padre.

En el poema “Resistiré” contenido en El niño Dios de Paredes, la violencia física es, en este caso también, manifiesta:

Me da lo mismo si pasan arriba mío y me revientan
los testículos y la garganta. Me da lo mismo que
hablen cosas feas de mí, que digan mentiras y
hagan llorar a mi mamá. No soy fuerte, no soy
chileno, ni grande, ni valiente, ni marxista, no soy
nada que le pueda ganar al mundo, pero aguanto,
llorando coágulos, aguanto como esos perros a
los que atropellan y salen corriendo como locos,
como flechas peludas, como flechas fracturadas.
Voy corriendo, no voy a parar nunca, puedo resistir
tus escupos verdes en mi cara, puedo vivir con
un corazón con clavos, puedo vivir con hongos,
puedo vivir como paloma coja, puedo vivir con la
frente en alto, aunque tengas tu zapato con caca
en mi frente, puedo reírme después de que me
revientes la nariz de una patada, puedo gritarte
conchetumadre mientras me pones corriente a mí

o mi papá o a los otros (41).

En este poema en prosa, constituido de un bloque único y denso, la voz poética es víctima de una sucesión de agresiones muy violentas infligidas por una tercera persona del plural imprecisa (“pasan arriba mío”, “me revientan”), y luego por un interlocutor tuteado por el hablante (“puedo gritarte / conchetumadre mientras me pones corriente a mí / o mi papá o a los otros”). La voz lírica da muestra de coraje y manifiesta una capacidad de resistencia inaudita como lo muestra la anáfora “puedo vivir”. Los verdugos que hacen su aparición en esta estrofa-párrafo poseen rasgos semejantes a los torturadores de la dictadura de Pinochet (“me pones corriente”). Esa voz lírica se enfrenta a sus enemigos por el texto poético, los provoca y no se da por vencida. Invita a la resistencia frente a la violencia extrema que las enumeraciones realzan: “puedo resistir / tus escupos verdes”, “puedo reírme después de que me / revientes la nariz de una patada”, pero también frente a cualquier situación de rechazo y de desprecio, haciendo del texto poético un escudo y un arma capaces de vencer la ferocidad del ser humano.

Un texto atormentado

La violencia afecta entonces el cuerpo, marcándolo de su impronta, igual que afecta también el cuerpo textual brutalizado. Así, Héctor Hernández, en [guión], se sirve del espacio de la página para realizar experimentaciones lingüísticas: disposición tipográfica singular —en especial un poema presentado bajo la forma de una larga estrofa sinuosa y zigzagueante—, juego con el tamaño de los tipos de letra, explosión de las palabras en la página. Es este último caso el que quiero estudiar; el hablante, antes de proponer un fuego artificial lexical, escribe:

Cuando el tiempo existía de forma natural en el universo

y nadie podía apuntarlo con ningún dedo

hubo una gran colisión entre un cometa y un satélite

de esta explosión millones de palabras

se esparcieron por todo el espacio

rasgando el silencio de aquel tiempo primordial

esa catástrofe cósmica se repite a cada momento

dentro de otro espacio útero

que es donde las palabras revelan cosas secretas […] (135-136).

El hablante remite, a través de este discurso retrospectivo, a un pasado lejano parecido al Big Bang. Esta explosión de palabras, nacida del choque “entre un cometa y un satélite”, va invadiendo el mundo y, en la página siguiente, el espacio textual; el poeta parece estar en busca de un lenguaje originario, apto

para expresar dichos choque y caos iniciales. Citemos los primeros versos:

agua [H2O]

voluntad motivos
inconmensurable
pista enlazado encamado
poblar envolvernos
sahumerio
cauce bombardeo indeleble
sanción imán astillas
especular
fúnebre avistar dulce
dorso
copiloto niebla militar
engullidos
reclutar
broche servidas
fortuito
balance
mareado
ilusión
capricho
deshabitado
deshojarse retrato
etiqueta

desmembrado […] (137-138).

Estos términos, esparcidos por la página, podrían constituir el borrador de un poema construido a partir de estos (como sucede, por ejemplo, en los manuscritos de Poemas humanos de César Vallejo en los cuales el poeta prepara listas de palabras que va progresivamente incluyendo en los poemas) y remiten a dominios diversos (ciencia, clima, ejército, salud, fragmentación, entre otros). Frente a este desorden y esta deconstrucción, el lector se ve obligado a elaborar por sí mismo el texto trunco, vaciado de su sustancia y deteriorado. ¿No se encontraría ante una "ilusión" de poema y no podría sentirse "mareado" ante este marasmo verbal? ¿Cómo estructurar estos términos "engullidos" en las profundidades de la página? ¿Cómo darle forma a un poema "desmembrado" tras un "bombardeo" cometido por el hablante? En resumen, el lector puede interpretar a su antojo cada término empleado, efectuando una labor de asociación y colaborando con el poeta cuyo placer consiste en burlarse de su lector a través de este puzzle textual.

Fabián Burgos, en su poemario Paralogismos de la sombra sin mundo (2014) —publicado bajo el seudónimo de Efe Be— le impone también a su texto una brutalidad que se manifiesta por palabras tachadas y un estallido del texto en el espacio de la página, como, por ejemplo, en el poema "IV" de la sección "Biografía y autobiografía del Desapariciense":

¿Volverán a parir los continentes

sin la sangre que evoca al desapariciense,

el nudo intestinal que emerge

subterráneo

desde las raíces arqueológicas

de la sagrada adolescencia de la especie ?

¡AHORA!

Que los poros se taladran como aves

cayendo desde los árboles decapitadas

¡AHORA!

Que no le cicatrizan las paredes llenas de orines a la cuadra

y hay una marca de frente arrastrada

de punta a cabo vistiéndola

como graffiti nacido del hambre

Del

hambre

que

come

las

letras

de

la

patria…

¡Mientras los desapariciensens arrastran los grilletes desnudos de la década

viajando por la avenida principal de la historia con la fuerza

[de un brazo

cartonero empujando mares para hallar en el fondo un espejo

[que los

adhiera reflejados al cosmos! (37).

Desaparición brutal del ente poético tachado —y de los entes poéticos calificados de "desapariciense"—, serie de términos violentos ("sangre", "se taladran", "decapitadas") y ensuciados ("orines") se unen en un discurso poético que va autoeliminándose; las palabras fluyen a lo largo de la página, descomponiendo el enunciado. Acerca del neologismo "desapariciense", en una conversación por Messenger (2017) Fabián Burgos me explicó que

yo creo que el desapariciense se relaciona con la post dictadura, nosotros, los jóvenes de las últimas generaciones que crecimos en democracia

no somos desaparecidos, sino que desaparicienses, eso funciona como un gentilicio

eso quiere decir que habitamos la desaparición

eso se puede leer desde la idea biopolítica foucaultiana igual

de que el poder ya no se ejerce sobre el cuerpo, sino que sobre la subjetividad

entonces la desaparición ya no tiene que ver tampoco con hacer desaparecer los cuerpos

entonces la desaparición igual se instala desde una doble propuesta, la desaparición en tanto ejercicio del poder sobre la subjetividad, pero la posibilidad que entrega esa desaparición del individuo que puede volverse uno con el todo y anular las poéticas del yo que habían estado tan presentes en las últimas décadas

cuando llega al epílogo de los desaparicienses

entrego incluso rut

cédula de identidad

pero luego todo es desgarro de cuerpo

El texto está impregnado de desaparición, igual que los jóvenes de la postdictadura que ya no viven en una atmósfera de desaparición y violencia política pero sí están no obstante profundamente marcados por las huellas de la dictadura y están inmersos en una sociedad que los brutaliza y los ningunea. Este poema, rico y polisémico —y cercano a los caligramas, pues posee la forma del continente latinoamericano— puede explicarse entonces como un profundo deseo de renovación del lenguaje poético, pero igualmente considerarse como texto poético en el que cada elemento, cada término igual que la disposición tipográfica crean el significado. El poeta Pablo Lacroix, amigo de Burgos, escribe en su blog, acerca de este poemario del segundo, que "Sería inapropiado dejar fuera de esta presentación la utilización de elementos visuales y retóricos que nos hablan del carácter biográfico de Fabián. Las tachaduras, propias de Juan Luis Martínez en este caso asumen un nuevo rol" (2014 s/p.). Por lo demás, Alexis Donoso alude a

Un "Desapariciense", dueño de un pequeño relato, local y provisional, alejado de la pretensión de universalidad de los grandes relatos. Un ser invadido por la nostalgia de lo que ha perdido, debido a que contantemente se le está desapareciendo el Mundo tragado por la Sombra. La figura del Desapariciense propuesta por Burgos, nos conecta a través de sí con lo intocable que hace sangrar al cuerpo, a las palabras, a los pueblos, al mundo, porque no puede ser nombrado, es lo que los posmodernos definen como lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma. "No hay poema alguno que interprete la sangre" (12), dice el autor, por esto "se damnifica el mundo", por esto creo que los Paralogismos de la Sombra sin Mundo nos hacen vivir la experiencia de un daño, sea este una afección física convertida en un tumor inextirpable o espiritual, una herida hecha por ininteligibles (2015 s/p.).

El lector vive, al recorrer el texto, ese "daño", percibe esa "afección física" y el "tumor" del texto herido que lo brutaliza y lo obliga a modificar su horizonte de

expectativa.

Los discursos líricos plurales de los poetas jóvenes de hoy se entrecruzan, viajan en paralelo y se complementan en el tratamiento temático de un mundo moderno que aísla al ser —como lo vimos al estudiar la urbe en los poemas de varios de ellos—, que marginaliza, descompone y engendra ataques de rabia. Así, estos discursos demuestran, una necesidad de cantar las injusticias del mundo de hoy. Sin embargo, si ellos están profundamente anclados en una contemporaneidad, se produce un regreso al pasado el cual se confronta a los dolores y a las desigualdades del presente. Los poetas elaboran así cantos dolidos, impregnados de pesimismo y, al mismo tiempo, emprenden una reflexión sobre el poder de la poesía, capaz de combatir el aniquilamiento, por una transformación profunda del lenguaje. Los discursos poéticos, a menudo desintegrados y descompuestos, se parecen al mundo actual, presa de desorden y violencia, y eso explica el paralelo que efectúan algunos de estos poetas jóvenes entre cuerpo fragmentado y mundo despedazado. La violencia aflige tanto a las voces poéticos (se puede pensar en los yo poéticos de Ilabaca) como los textos, brutalizados, a veces desestructurados y deteriorados, sin olvidar a los mismos lectores, despistados ante textos polisémicos, complejos y cuyo significado parece escapárseles.

TERCERA PARTE

Trabajo lingüístico y poder creador: enunciación e innovaciones

Capítulo 1

Voces y entes líricos polifacéticos

Se pudieron observar, en los capítulos anteriores, algunas especificidades escriturales de los poetas chilenos jóvenes, deseosos de renovar la práctica poética a través de juegos lingüísticos, pero también la utilización de motivos temáticos compartidos por estos poetas, anclados en una contemporaneidad. Héctor Hernández Montecinos, en el prólogo de la antología Halo en la cual se codean “19 poetas chilenos nacidos en los 90”, escribe:

Raúl Zurita dijo una vez que no hay poetas jóvenes, sino escrituras nuevas o nada. Ciertamente ese es el espíritu de Halo. No es una apología a la juventud, ni siquiera a la juventud de estas escrituras sino ciertamente a la potencia y singularidad de este corpus que aquí se presenta. Chile es una tradición ininterrumpida de poetas que encuentran en lo más insólito de sus empresas una peligrosa sinergía que no se da en otros puntos geográficos, sin embargo, dicha inestabilidad se contrapone al excesivo optimismo nacional por las instituciones y los conductos regulares, a una oficialidad ciega, fría e ingrata. Muchos son los poetas olvidados en aquellas antologías de las que hablamos anteriormente y muchos más serán obviados en las que sigan, lo mismo quienes permanecen en la autogestión, la autonomía y la desconfianza en las instituciones culturales o educacionales (28).

Son la fuerza (“potencia”) y la originalidad (“singularidad”) de estos poetas jóvenes las que le interesan a Héctor Hernández; enfrentándose a obstáculos importantes (“oficialidad ciega”, “poetas olvidados”) que complican su reconocimiento, encuentran recursos inagotables en circuitos diferentes tales como la autonomía y la autogestión que representan las ediciones artesanales o

las editoriales pequeñas.

Son en efecto esta “singularidad” y esta “potencia” las que deseo estudiar más precisamente en esta tercera parte, centrada plenamente en el poder creador y el trabajo lingüístico emprendidos por estos autores jóvenes de los cuales ya se pudo anteriormente empezar a constatar los rasgos comunes y las diferencias en el tratamiento de ciertos motivos temáticos.

Las voces y los entes poéticos de los poemarios de estos autores jóvenes son múltiples y permiten recrear a un Chile donde se entrecruzan las clases sociales, los grupos étnicos, los individuos, sin conocerse verdaderamente y a menudo desconfiados los unos hacia los otros. Esta convivencia singular, que se hace a veces en una atmósfera de conflictos, oposiciones y violencia, tiene por objetivo el de reunir las piezas del puzzle que conforman el Chile actual.

Philippe Hamon escribe: “Que el personaje sea de novela, de teatro o de poema, el problema de las modalidades de su análisis y de su estatuto constituye uno de los puntos de ‘fijación’ tradicional de la crítica (antigua y nueva) y de cualquier teoría de la literatura” (86). Ese concepto de personaje estaría relacionado con géneros literarios diversos, aunque este término está a menudo asociado con la escritura narrativa o los textos épicos, como lo explica Jean Milly: “El estudio de personaje suele hacerse más bien a propósito de textos largos: cuentos, novelas, epopeyas, etc., por analogía con el relato de una vida real o al menos de un episodio de esta vida: amor, aventura, exploración, guerra” (157). ¿Resulta pertinente hablar de personaje a la hora de estudiar un poema o un poemario? Manejar en poesía el concepto de personaje parecería complejo e incluso incongruente, pero el empleo del término lo recuerda Ludmila Charles-Wurtz:

El personaje existe también en poesía […]. La poesía lírica tiene, ella también, sus personajes. Pero, en la medida en que toma muy a menudo la forma del poemario, la poesía lírica parece construir a sus personajes a la escala del poema, y no a la escala de la obra […]. Los personajes líricos no pueden, en esta perspectiva, ser recurrentes: cada uno no existiría entonces más que en el marco del poema que lo suscita (35).

Así, el personaje en la poesía lírica estaría enmarcado en dimensiones

restringidas (el poema) y no se inscribiría en un poemario completo. En mi análisis de poemas de los autores jóvenes, optaré más bien por el término de “entes poéticos” en plural, dado que esta denominación me parece más apropiada para el dominio de la poesía y los casos que se tratan aquí, y eso pese al hecho de que algunos poemarios eligen a voces y a entes líricos que se van desplegando a lo largo de la obra. Podré interrogarme, como lo hace Rabaté, “sobre las figuras que puede tomar el sujeto lírico” en estos mismos libros (7).

Juan Cristóbal Romero y los orígenes literarios de Chile

La construcción de Chile, en el discurso poético de Juan Cristóbal Romero, se hace a través de la aparición, en sus versos, de poetas del siglo XVI nacidos en Chile como Pedro de Oña, o que escribieron sobre Chile siendo españoles como Alonso de Ercilla. En “Pedro de Oña a Francisco de Zurita s.j.” (en OC), Romero procede a un retorno al siglo XVI para rendir homenaje a uno de sus ilustres predecesores, Pedro de Oña (1570-1643), primer poeta nacido en el suelo chileno en Angol y autor de Arauco domado en 1596:

Te escribo desde el puerto de Gaeta

donde mi cuerpo yace

mientras mi mente vaga por Angol.

No te asombre encontrarme

apuntando estas líneas para ti.

Nunca creí que llegaría a viejo.

Ya solo y sin nostalgias

he vuelto a recordar a los amigos;

con ellos hablo, de ellos tengo avisos (18).

La voz de ultratumba del poeta Pedro de Oña (“Te escribo desde el puerto de Gaeta, / donde mi cuerpo yace”), y ente poético de este texto, entra en contacto con el jesuita Francisco de Zurita, autor español del siglo XVIII, a través del género epistolar versificado (“Te escribo”, “apuntando estas líneas para ti”), pero

también, indirectamente, con el mismo Romero, creando así un puente entre los siglos XVI-XVII y el siglo XXI así como entre tres individuos que se unen, en estos versos, mediante un trastorno de las temporalidades. Implícitamente, Romero instaura con Oña una filiación que se pone en marcha por la versificación de la cual Romero es un adepto. Este homenaje literario viene acompañado también por un flash-back histórico, siendo el mismo Oña el autor del poema épico Arauco domado acerca del cual el sitio Memoria chilena menciona "la descripción que en él se hace del pueblo mapuche", añadiendo que "el título Arauco Domado, se transforma en una construcción forzada que se articula como objetivo para la grandiosa victoria sobre un pueblo, que en el curso del poema es caracterizado como temible y salvaje en contraposición con las huestes españolas sufrientes y abnegadas con tal de lograr su dominación" (s./p.).

Sin enjuiciar este poema épico, Romero hace un guiño a ese período clave de la Historia chilena y a la resistencia del pueblo mapuche frente a los conquistadores españoles. Eso se confirma con el poema "Ercilla" del libro Rodas también compuesto por Romero:

Retengo las palabras que los años

no han limado. Castigo y redondeo

mis versiones informes.

En silencio

me abandono, buscando despejar

alguna estrofa oscura que despierte

las dudas de la corte — ya advertida

del oculto sentido de mis citas (45).

En estos versos, el Yo y ente lírico Ercilla evoca su trabajo literario ("Castigo y

redondeo / mis versos informes", "buscando despejar / alguna estrofa oscura", "oculto sentido de mis citas") por una autocrítica severa. ¿No se reflejaría Romero en el espejo de Ercilla y sus comentarios sobre la creación poética no corresponderían a la visión y a las dudas que puede tener Romero con respecto a su propia creación? Una vez más, un lazo tácito se teje entre ambos poetas, separados por cinco siglos, pero unidos en un trabajo formal muy minucioso. Estos versos sugieren igualmente la importancia del contexto histórico de la conquista de la Araucanía en el poema épico La Araucana. La elección por Romero de ambos poetas no es nada anodina: regresa a las fuentes de una Historia y de una literatura manifestando su interés hacia la poesía clásica. Por la poetización de ambos autores, Romero recuerda que contribuyeron a la construcción de una "patria literaria", para retomar la expresión de Mona Ozouf.

Chile como patria

El ente poético Chile, en tanto que patria y, por ende, comunidad social y política, hace su aparición en los versos de los poetas jóvenes. Posee, en efecto, características casi alegóricas, convirtiéndose en ente poético. Anastasia Melista y Anna Madoglou escriben que "la noción de patria determina el país o el lugar de nacimiento de un individuo, mientras que en un sentido más amplio se refiere a cuanto relaciona a los individuos entre ellos: los miembros de una nación, el territorio y su herencia común" (1.2). ¿Posee la patria, en la escritura de los poetas jóvenes actuales, estas características? En El baile de los niños así como en Brian, el nombre de mi país en llamas de Ramírez, algunos ejemplos resultan particularmente interesantes. Se puede elegir el caso del poema sin título, que empieza por "(Y QUIÉN TE VA A QUERER…)":

(Y QUIÉN TE VA A QUERER POETISA DEL

FRACASO

QUIÉN TE VA A QUERER A TI EXTRAÑO

RELINCHO DE PIERNAS LARGAS

QUIÉN TE VA A QUERER A TI HUÉRFANO DE LA

PATRIA) (52).

Esta estrofa inicial, entre paréntesis, en mayúsculas y negrita, salta a la vista del lector y lo agrede, así como agrede al Yo poético. Este último viene insultado y calificado de "poetisa del fracaso", "extraño relincho de piernas largas", "huérfano de la patria". La patria es aquí símbolo de exclusión: el Yo está separado de ella, se ve marginalizado y el hilo que lo ata a su patria está quebrado. Este Yo se caracteriza por su hibridez: es "poetisa" —en una

confusión de géneros sexuales, si consideramos que detrás de esta "poetisa" se esconde el mismo Ramírez—, pero es también un hombre-animal, un Pegaso deformado cuyos relincho y largas piernas o patas hacen de él un ser extraño, incluso una "yegua" en su sentido figurado. Se percibe aquí a la patria como madre difunta, quien abandona a su hijo a las burlas y lo apartan de la sociedad. A este abandono se suma la culpabilidad asociada a la patria en el poema "Lo culpamos de estar juntos…" en Brian…:

El único culpable en esta tragedia que le escribo

y que le cuento con detalles

y con borrones, es mi patria.

Mi país es mi historia,

mi país es mi nombre,

mi país es el único responsable

directo y radical

de todo lo que hacemos

cuando estamos juntos (105).

El lazo de la voz lírica con Chile oscila entre atracción (como lo muestra la anáfora "mi país es mi", que insiste en la idea de posesión) y acusaciones ("es el único responsable"): eso se debe a la imperfección de un país, en particular en materia de educación, situación que empuja a la rebelión, pero también se debe al hecho de que se vea con malos ojos a los gays que se abrazan, aún más en un ímpetu de amor a guisa de protesta. Por eso, los versos "de todo lo que hacemos / cuando estamos juntos" son polisémicos puesto que Brian y el hablante no sólo participan en las manifestaciones, sino que se aman y se abrazan en las calles de

la capital. En una entrevista con Carolina Vega Ramírez, el poeta explica acerca de su poemario Brian…:

Podía contar una historia del país tan terrible, aunque fuera insistente. Aunque ya haya muerto el dictador; por qué no insistir con el tema, si aún hay muertos que no aparecen y por qué no insistir con la historia de amor; si uno sigue amando de la misma manera. Quise jugar con esos dos lugares comunes absolutos y reivindicarlos lo que más pudiera, a partir de un panfleto amoroso, una historia de amor desesperada; y a la vez una historia política muy rebelde, porque recurro a consignas políticas y gestos como el día del joven combatiente, las protestas, la violencia (s/p.).

Se entrecruzan amor por Brian y relaciones complejas entre el Yo y su país-patria. Además, en la entrevista, inédita, que me concedió el mismo Ramírez, abordamos el lazo entre historia íntima e historia colectiva:

BS: Es decir que hay una especie de mezcla entre lo íntimo, lo más personal, y lo colectivo.

DR: Sí, mucho, mucho también porque era así, así yo lo veía cuando empecé a escribir el libro, cuando estuve de verdad con Brian. Era en septiembre y fue un año de mucha barricada, de mucha protesta, entonces de verdad estábamos durmiendo juntos, abrazados, cuando fuera habían llamas y él me decía: “pero ¿por qué pasa esto?” ¿Cómo le explico toda la historia de Chile? Entonces es un poco esa escena, de verdad. Entremedio del deseo, yo también tenía que explicarle un poco la historia de Chile. Entonces era muy literal esa fusión.

Estas líneas ilustran los ejemplos de los versos citados en la medida en que Ramírez cruza contenido político y canto de amor —que se puede dirigir tanto a Brian como a su “patria” a la que ama y aborrece a la vez. Esta patria, que va

adquiriendo en la obra de Ramírez la dimensión de un ente poético, viene calificada de “patria sin nombre” en otro poema de Brian… (136) o de “país innombrable” en El baile de los niños (62), desprovisto de nombre e identidad. Resulta que el Yo de Ramírez está desposeído de su patria: huérfano, ante una patria sin nombre, encuentra un refugio en los brazos de Brian y en la escritura que representa lo que René Dionne llamaría “la patria literaria”: “Al país del que uno se ve desposeído se sustituirá la patria literaria” (238), a la cual se suma el cuerpo del hombre amado que, a su vez, constituye otra forma de refugio, e incluso de patria carnal. Así, en Ramírez, una sinonimia se produce entre país y patria, adquiriendo ambos conceptos connotaciones diversas, debidas a esa atracción-rechazo que caracteriza las relaciones entre el hablante y Chile, país amado y detestado. La dimensión afectiva-amorosa y el aspecto ideológico se entrelazan de esta manera.

En la poesía de Víctor Munita Fritis, la patria surge igualmente y cobra otros matices:

La más puta del barrio

la niña sin futuro

la cabrita loca

de mamá perdida

la pastera bajo el puente

la violada por su padre

treinta y cinco veces lo recuerda

entregó a su hijo

en la puerta de un carpintero

ese niño llora cuando las tías del jardín lo sorprenden

imitando al constructor

Duele amar esta patria asignada (39).

No se elige esta “patria” sino que se la impone (“asignada”). Las categorías de población, cuya lista viene detallada mediante una enumeración, están desprovistas de cualquier protección, como lo muestran el privativo “sin”, el adjetivo “perdida” o la voz pasiva “violada por su padre”. La patria se convierte, a diferencia de la patria victoriosa y protectora representada en las obras escultóricas o pictóricas, en una patria malévola y destructora de sus propios hijos, abandonados y huérfanos. El lector se enfrenta pues a una inversión de los atributos tradicionales de esta. Es en la obra de Pablo Paredes donde se vuelve a encontrar esta idea en el poema “Bailarín” de El final de la fiesta en que el Yo lírico evoca a “los quedados de la patria” (25) refiriéndose a los chilenos que se quedaron en el país bajo Pinochet. Estos “quedados” están, implícitamente, entregados a los abusos de una “patria” que perdió su virtud primera, y cuya simbólica está pervertida y recuperada por la Junta.

A través de estos ejemplos, constatamos la importancia concedida no solo al concepto de “patria” en los discursos líricos de algunos de estos poetas, sino que también descubrimos el rol que se le asigna: la patria se convierte entonces en “personaje”, alegoría por la cual, de manera sutil, se desvirtúa a la figura tradicional de la madre-patria. En varias ocasiones, esta es responsable de los males que afligen a los chilenos. Se podría pensar que dicho rechazo procedería de la experiencia vivida bajo la dictadura, cuando la patria y sus símbolos estaban despojados de sus valores originarios por la Junta. El neoliberalismo, herencia de la era Pinochet, es rechazado por estos autores que perciben la patria a menudo como madrastra brutal y no como madre protectora: una desconfianza hacia la patria se establece por estos motivos.

Las figuras paterna y materna

En diversos casos, las voces y los entes poéticos de los poetas jóvenes de hoy se anclan en una cotidianeidad, en un individualismo enunciativo y en un prosaísmo alejado de cualquier vuelo lírico. Tanto los "Novísimos" como los poetas de Halo así como los autores jóvenes de otras unidades de generación integran en sus discursos a voces y a entes poéticos familiares, confinados en un universo íntimo y, con frecuencia, encerrados en el hogar.

Las figuras paterna y materna, portadoras de ricas redes de significación, ocupan así, en tanto que entes poéticos, un lugar relevante en los discursos poéticos de los autores jóvenes actuales, y están ligadas a menudo con las ideas de separación, violencia, desaparición o muerte. La plaquette poética Los colores y papá de Hernández Montecinos consiste en un canto fundado en el apóstrofe al padre del hablante:

Papá morí en el río.

Ellos fueron.

No los niños.

Esos juncos malvados me ofrecieron estas piedras.

Me dijeron que eran mágicas.

Yo les creí y me lancé al río.

Papá ellos me engañaron.

No fue mi culpa morirme.

Los niños me decían que no les hiciera caso.

Huye.

Huye.

Huye de esos juncos me gritaban.

Pero yo quería hablar con ellos como hablo con las abejas.

Los juncos son malvados papá.

No hables con ellos.

Querrán empujarte al río y morirás como yo.

Te darán unas piedras y te dirán que son mágicas pero no lo son.

No quiero que te mueras papá.

Ya no podrás dormir junto a mí.

Es culpa de esos malvados juncos.

Desde el fondo del río me pareces hermoso.

El sol brilla en tu cabeza y tiritas como la corriente del agua.

Bailas en el cielo.

No grites más mi nombre.

Ya me morí.

Tú no me ves y corres despavorido.

No conozco a esa gente que te acompaña.

¿Son luciérnagas?

¿Son cigarras?

¿Son libélulas?

Papá diles que no se posen en los juncos.

Son malvados.

Diles que vuelen más allá del río.

Hay un bosque muy fresco.

Y más allá hay unas montañas con una nieve rosada.

Papá tus manos se ven tan grandes.

Das manotazos en el agua.

Casi me tocas pero estoy en el fondo del río y no me alcanzas.

Estoy feo.

Hinchado y lleno de manchas.

Mi piel se puso blanda y se deshizo.

Estoy feo papá.

Mejor no me busques más.

Dile a mamá que me fui con las abejas.

Ella sabe que también hablo con las flores y nos creerá.

No quiero que me regañe.

No le digas que le hice caso a los juncos.

No le digas que creí que estas piedras eran mágicas.

No le digas que eres hermoso.

Mamá no es mamá.

A mamá se la llevaron los coyotes.

Yo vi cuando vinieron y se fue con ellos.

Los besó en la boca y les dio de comer.

Eran tres coyotes.

Tenían los ojos rojos y hablaban raro.

Mamá sacó una rata de su entrepierna y se las dio.

Los coyotes la despedazaron.

No.

No era una rata.

Era un conejo.

Sí.

Eran decenas de conejos.

Los coyotes olieron toda la casa.

Yo estaba escondido debajo de las cáscaras de patatas.

No pudieron verme.

Mamá los invitó a la cama y se movieron con ella.

La mordían y mamá gritaba.

Yo quería ayudarla pero mamá levitaba y no la podía alcanzar […] (5-7).

La larga lista de versos, sea breves, sea amplios, que se emparentan con un zigzagueo y se terminan todos por un punto, se construye alrededor de la imaginación, de lo fantástico y de la locura del niño. Este, en un lenguaje propio a su edad, se presenta como un niño muerto que se dirige desde ultratumba a su padre (“Papá morí en el río”, “No fue mi culpa morirme”, “Ya me morí”). El

amor que le tiene al padre se ve con el deseo de protección manifestado por el Yo lírico como, por ejemplo, cuando le confiesa: “No quiero que te mueras papá. / Ya no podrás dormir junto a mí”. La presencia de una fauna y una flora abundantes tales como los conejos, los coyotes, las abejas, los juncos, las cigarras y las libélulas, pero también de un espacio casi onírico, hecho de nieves rosadas y de piedras mágicas, ubica la escena cantada en un universo cercano al imaginario de las culturas precolombinas. En cuanto a la madre, corresponde más bien a la figura castigadora (“No quiero que me regañe”), subvertida por su relación zoofílica con los coyotes (“Los besó en la boca y les dio de comer […]. Mamá los invitó a la cama y se movieron con ella”). Separación, trastorno, dulzor y violencia de las evocaciones se entrecruzan, quebrantando las relaciones familiares de la tríada padre-madre-hijo: muere el hijo, la madre se aparea con coyotes mientras que el padre es interpelado por su hijo deseoso de protegerlo de los peligros representados por los juncos. Este poema remite entonces a la fragilidad de la existencia y del ser humano que, al doblarse como una caña, puede romperse.

Si el hijo protege a su padre en este poema de Hernández Montecinos, en PAF de Tamym Maulén el padre aparece como figura violenta acerca de la cual el hijo, voz lírica del poemario, dice: “Nos da los paf y pum para crecer robustos” y “Casi siempre papá la golpeaba en el rostro” (39, 53). Los verbos “glopear”, “pegar”, frecuentes en el libro, pero también las onomatopeyas “pum” y “paf” subrayan la brutalidad del padre que solo parece construirse mediante los golpes que asesta. En este poemario, el hablante se dirige, de vez en cuando, a la madre y al padre a través del apóstrofe —empleado igualmente, como lo acabamos de ver, en los versos de Hernández Montecinos cuando le habla al padre. Así, dentro de poemas en los que las evocaciones familiares se hacen por el uso de la tercera persona del singular cuando el padre o la madre vienen mencionados, surgen en la escritura de Maulén versos breves en cursiva, escritos en discurso directo:

—*Cuando crezca mamá*

voy a empujar las montañas

Así tendremos más espacio

para ampliar la cocina

El patio será más grande

tremenda fiesta que armaremos (45).

o: “—Me voy de casa papá / porque no quieres que me vaya / Por eso yo me voy” (75). En los versos destinado a la madre, el Yo revela el amor que siente por ella prometiéndole, a través de una hipérbole (“voy a empujar las montañas”), contribuir a mejores condiciones de existencia de la familia, como lo muestra el paralelismo construido en torno al comparativo “más” (“Así tendremos más espacio”, “El patio será más grande”). En los versos compuestos para el padre, el mismo hablante, con la repetición del verbo “irse” (“Me voy”, “que me vaya”, “me voy”), anuncia una separación elegida —a diferencia de los versos citados de Hernández Montecinos— por el hablante que afronta a su padre y le desobedece.

Es la ausencia dolorosa de uno de los padres la que se canta en Tachar donde dice Beatriz de Eugenio Castillo (1983). Lorena Tasca escribe que Castillo “empezó a escribir en 2011 tras el duelo de la muerte de su madre en 2006” este breve poemario de 60 páginas, y añade:

“Dedico este libro a la memoria de Constanza, mi madre biológica. Y la Beatriz de Dante es la mujer que deberá ceder a mi madre su lugar en el cielo”, explica Castillo sobre este libro que se publicó en diciembre de 2014 y se convirtió en una de las principales recomendaciones de Raúl Zurita el año pasado. En casi toda entrevista, el Premio Nacional de Literatura lo señaló como “sobrecogedor, fuera de serie” (s/p.).

A Castillo lo apoya entonces el mismo Zurita que, como lo expliqué anteriormente, reemplaza a la crítica literaria a menudo insuficiente. En el poema inicial, “Tachar donde dice Beatriz”, se lee:

Al principio tuvo que haber sido una madre.

Con una muerte la vida me premian y lo que me era invisible, se
[torna transparente.

En cuna y sin errores, bajo una pobre luz de virgen que amenazó y
[cumplió con embarazarse,
alumbrando como si a este pobre sol lo echaran a competir con las
[demás estrellas.

Borrar a Beatriz del recuerdo, fue para mí, dar con la segunda, la
[tercera, la cuarta vez de
Cristo.

Todo eso, hasta morir, hasta ganarme mi propio reflejo.

A mis primeros meses me hubiese gustado haber dicho: Dios, para
[tentarla, y luego mi nombre
con todos sus apellidos, para acusarla.

Asco por la luz, lujo loco y susto obvio.

Tacho donde dice Beatriz y pongo Constanza en su lugar.

Los últimos serán los suicidas, luego, soy de los primeros. Por la
[luz y su asco, por la locura y
su lujo, por lo obvio del miedo. Cristo insistido. De demonios que
[empeoran se va a tratar. De
apagarnos y prendernos. Los últimos serán los suicidas y que levite

[la sombra.

Traigan al camello en bolsa y las partes buenas del perro, elegiré a

[mi padre y a mi alimento

por su color.

Los últimos serán los suicidas.

Un sólo muerto, no cuento hasta dos, no me traigo mucho desde

[la verdad.

¡Mi madre se mató porque no quería esclavos, si hubiese querido

[hijos no se hubiese

matado! (7).

Igual que los hablantes de Hernández Montecinos y de Maulén, la voz de Castillo es la de un hijo que evoca a su madre. La muerte lo obsesiona a lo largo de estos versos en su mayoría largos y fuertemente narrativos (“Con una muerte”, “hasta morir”, “suicidas”, “Mi madre se mató”, “matado”), recordando el drama vivido por el autor. La madre, Constanza, toma el lugar de la Beatriz divinizada de Dante en un discurso lírico donde el amor cortés viene desviado y se convierte en canto de amor a la madre. El combate contra la muerte de esta y contra el olvido lo lleva el mismo lenguaje, invadido por la isotopía del nacimiento y de la luminosidad (“la vida”, “cuna”, “luz”, “embarazarse”, “alumbrando”, “estrellas”). El Yo, por último, se asimila a la figura de Jesús (“Borrar a Beatriz del recuerdo, fue para mí, dar con la segunda, la tercera, la cuarta vez de Cristo”): se trataría, para el Yo, de establecer un paralelo entre las estaciones de Cristo y su propio sufrimiento, entre la crucifixión y la pérdida de la madre.

La Constanza de Castillo tiene como equivalente a la Ximena Muñoz de Pablo Paredes en Mi pequeña Unión Soviética. Ahora bien, en los textos de Paredes, la madre —y, más ampliamente, los padres y la familia— están ideologizados

puesto que se los asocia al comunismo. El título polisémico de la tercera parte del libro, “Las estrellas familiares”, lo muestra, siendo la estrella roja uno de los símbolos del comunismo, así como el título “Los nombres que ponen los padres comunistas”. El poema “Madre”, estrecho y condensado, rinde homenaje a la figura materna:

Por el dolor mi madre supo que
estaba pariendo un hijo más grande
que el Cielo. Por el dolor de mi madre
el Cielo supo de mí.
Pendejo agrandao, has roto todo
para construir este nido adolescente
en donde se confunde el olor del sexo
con el olor materno. Tienes los ojos
reventados de hambre y por eso andas
cantando en inglés. Pendejo agrandao
yo no te creo nada.

Por el cese del dolor mi madre supo
que yo me había ido de casa y ahora
se gasta la vida pensando en qué va a
hacer con ese cuarto vacío en donde
todavía mi eco anda cantando una

canción en inglés […] (88).

El Yo poético, hijo de esta mater dolorosa, se define a sí mismo como “un hijo más grande que el Cielo”. Capaz de alcanzar las cumbres celestes, exagera, mediante la hipérbole, su importancia, basándose en la imagen que de él tiene la madre, puesto que se emparenta con un bebé gigante, casi gargantuesco. Dividida entre amor y cólera —como lo revelan el insulto y el registro coloquial de la estrofa 2—, la madre padece un parto doloroso (“Por el dolor mi madre supo que / estaba pariendo un hijo más grande que el Cielo”) y, más tarde, la salida de su hijo y su ausencia subsecuente (“se gasta la vida pensando en qué va a / hacer con ese cuarto vacío”). La pérdida de la madre en los versos de Castillo tiene como eco la del hijo que abandonó el hogar familiar en el poemario de Paredes. En otro poema del mismo libro, el hablante se parece de cierta manera al de Eugenio Castillo. Si la madre de la voz poética de Castillo “se mató”, la del Yo de Paredes intentó matarse:

Mi madre saltó de un séptimo piso

para matarse, pero salió volando como

una polilla herida.

Con polvo de polilla se escribió

en el Cielo: el rock no salvará a los

niños porque no fue tocado para eso.

Entonces mi madre subía y subía, un

pequeño punto en el Cielo, una estrella

es un pequeño punto en el Cielo. Yo

no sé si me interesa cómo será en el

campo, pero aquí en Santiago las

estrellas son poquitas y los focos las

encandilan. Entonces mi madre subía

sin darse cuenta de que no se

había reventado contra el piso, ella

creía que tenía el alma fracturada, que

dejaba una estela de sangre, que la

musiquita inversa de las ambulancias

era lo que quedaba de su voz de señora

(91).

El salto hacia abajo ocasiona un movimiento contrario, el de la ascensión (“saltó de un séptimo piso”, “salió volando”) casi divina de la madre del Yo poético que se vuela como lo muestra el empleo del verbo “volar” y la repetición del verbo “subir”, engendrando el catasterismo de la madre de la voz lírica. Esta escena fantástica hace del poema de Paredes un texto cercano a relatos mitológicos de la Antigüedad greco-romana en que los dioses se convierten en constelaciones. Esta elevación hacia las altas esferas celestes podría remitir a la que debe efectuar el lector con el fin de percibir el significado intrínseco de los poemas de Paredes que hace de la madre-estrella una suerte de alegoría de la creación poética.

En algunos poemarios de estos autores jóvenes, se puede considerar que las riñas con los padres, la idea de separación con ellos, la muerte del padre o de la madre, la violencia paterna, adquieren una dimensión mucho más vasta,

ensanchándose al lazo entre Chile y sus habitantes, entre el ser chileno y la Historia de su país. El padre brutal en los versos de Maulén ¿no podría constituir un avatar de Pinochet cuyo fantasma acecha todavía hoy por el inconsciente colectivo? La muerte de la madre en el libro de Castillo ¿no podría remitir, como en la serie "Pastoral de Chile" de Anteparaíso de Raúl Zurita, a la separación entre la patria y sus hijos durante la dictadura? Esta riqueza interpretativa les permite a los autores jóvenes otorgar a sus textos dimensiones insospechadas.

Los poetas jóvenes emergentes, como Roberto Ibáñez Ricóuz o Fernanda Martínez Varela, introducen igualmente el elemento familiar en sus discursos líricos. A guisa de ejemplo, en algunos versos de Ibáñez Ricóuz, el Yo lírico recuerda a la figura de su padre, ente poético de las estrofas siguientes:

Papá siempre me regalaba

ventanas rotas para mi cumpleaños.

Mira, decía, mira, aquí hay tierras

baldías, ten cuidado, la tinta las man-

cha. Siempre el vidrio roto tras la

cortina y yo con mis manos man-

chadas arruinaba todo. Mira, de-

cía, mira, llega abril, en tus manos

lilas muertas que vienen del mar

Papá siempre dijo que el atardecer

era incierto. Siempre hay caminos.

Mira, decía, mira, hay mil ventanas

que son de oro. Quiébralas, pues son

lo único que tengo (213).

La forma de estas estrofas apretadas se parece a ventanitas idénticas a las que se citan en los versos. ¿Qué representan justamente estas ventanas quebradas, regaladas por un padre a su hijo? Parece que la apertura (“vidrio roto”) invita al Yo poético a la evasión. Este regalo del padre a su hijo podría ser, en realidad, una invitación a la libertad, como lo revelan las imágenes del mar y del camino.

Esta libertad del Yo lírico también surge en la elaboración por parte de Fernanda Martínez Varela de un discurso lírico construido en torno a la desestructuración y la acumulación de ideas desordenadas; la voz poética aparece en La sagrada familia como un sujeto atípico y singular:

Cuando nacieron mis hermanos pensé en la muerte Y buscando la

[manera de morir como animal

Descubrí la asfixia era ortodoxa Mamá nunca supo empuñé culpas

[en la mano Un gato un perro

dos palomas un gorrión Aprendía cosas mamá que no todos

[los niños saben La

sensación de morir por ejemplo Era casi o más despampanante que

[abrir regalos en navidad Y

lengüetear por debajo del vestido de barbies con azúcar A manzana

[sabía confitada (7).

Las experiencias las vive el Yo lírico en su niñez a escondidas de su madre a la cual se dirige mediante el apóstrofe (“Aprendía cosas mamá”), revelándose, varios años después, en qué consistía dicho aprendizaje. La obsesión por la muerte hace de este Yo un ser atormentado, quien reconstruye una infancia a través del desorden verbal y del caos sintáctico (ausencia de puntuación, omisión de pronombres relativos) con el fin de reflejar el choque representado por el nacimiento de los hermanos y el peso de los secretos familiares.

Esta reconstrucción de una historia íntima, asociada a los “lugares de la memoria familiar”, según la terminología de Anne Muxel (13), tal como la casa, la emprende igualmente la voz lírica de Gastón Carrasco Aguilar. En “Estás cansada”, del poemario Viewmaster, el sujeto lírico, una niña, a la que alude el hablante, procede a esta reelaboración por la consulta de fotografías familiares con su madre:

Cuando la lluvia golpea en el zinc

como pisadas de gatos que corren por el techo

la niña por instinto se arrima a la cama de la madre.

Un poco cansadas del rompecabezas de la vida

vivir y hacer constantemente

a cada maldito segundo

se miran y ríen cómplices de todo.

La madre está cansada.

Aburrida, la hija la invita a revisar el único álbum

de fotos de la familia. Familia de a dos.

Dos peces en una misma pecera.

Las dos últimas hojas en blanco de un cuaderno

viejo.

Madre se niega, hija insiste.

Todo tiene su arreglo. Cinco minutos y ya.

Como resorte, la hija sale a buscar el álbum Konika

de cartón forrado en plástico.

Las fundas protectoras se han ennegrecido

y hay que sacar las fotos para poder mirarlas bien.

El detalle de cada imagen es contado por la hija a la

madre […] (13).

La casa es un lugar de protección frente al diluvio exterior (“la lluvia golpea el zinc”), y más particularmente la habitación y la cama de la madre. Hojeando el álbum fotográfico, se consolida el lazo entre madre e hija (“se miran y se ríen cómplices de todo”). Esta relación entre dos seres (“Familia de a dos”) y la presencia de un solo álbum de fotos hacen que el lector se interrogue: ¿qué está del padre? ¿Por qué la familia no dispone de recuerdos fotográficos más numerosos? A través de una gran sencillez lingüística, de un estilo descriptivo y de variaciones rítmicas, el Yo poético contribuye, como lo hacen las fotos del álbum, a recomponer un pasado familiar y a luchar contra el olvido dentro de una familia reducida a dos personas. Parece que, por la consulta del álbum, la hija desea reanudar con un pasado risueño, sumergirse en una memoria familiar que le permita construirse y seguir su recorrido por el camino de la existencia.

Otros lazos familiares

Pero los poetas chilenos jóvenes del siglo XXI, en el tratamiento escritural del motivo familiar, van más allá del canto al padre y a la madre. La familia en su sentido amplio hace su aparición. Citemos el caso de Nicolás Meneses, quien vio algunos de sus poemas publicados en Halo y cuyo primer poemario sale en 2015. Sus micropoemas se parecen a ramas de un árbol genealógico que el lector reconstruye a través de su lectura. Aparentemente sin trascendencia, estos textos demuestran la importancia de los recuerdos familiares que estructuran al ser y le trazan un camino. En Camarote (2015), los poemas, en los cuales el Yo lírico canta pequeñas escenas familiares, están numerados y colocados en desorden, como si fueran una invitación a que el lector reorganizara la estructura de estos. En “21” se lee, por ejemplo:

Mi hermano es el hombre de la casa. Siempre que con la abuela vamos al supermercado, nos va a esperar al paradero. Se sienta y balancea las piernas en el aire. Ve cómo aparecen y desaparecen debajo de la banca (20).

Y en Halo, diversos poemas de Meneses evocan igualmente a las figuras del hermano o de la abuela: “Nuestra abuela escoba en mano nos espanta como ratones. Metidos bajo el catre esperamos a que pase la tormenta. En la cama se siente un coro de risas: las risas falsas de las teleseries mexicanas” (179). El hablante, en un discurso muy descriptivo y casi enumerativo, desprovisto de imágenes y de complejidad interpretativa, se acuerda de anécdotas ligadas con la niñez, por el uso del presente de indicativo que las actualiza. Las enumeraciones más banales asociadas a un día a día rutinario (“vamos al supermercado”, “nos va a esperar”, “Se sienta y balancea las piernas”, “Nuestra abuela escoba en mano”, “las risas falsas de las teleseries mexicanas”) constituyen la trama de este discurso poético breve, que reivindica la simplicidad lingüística como rasgo distintivo. Es igualmente la opción estética elegida por Benjamín Villalobos, quien publica su primero poemario Aparición de los ello (Cástor y Pólux) en

2017. Citemos el poema 6 de la sección “Inducciones”:

Tu madre se está yendo a trabajar.
Le pides plata.
Ella cierra la puerta.

Te sientas en el suelo.
Te quedas mirando cuadros en la pared.
Uno es el retrato de tus abuelos.
Visten elegante, sonríen.
Es lo que queda del día que se casaron.

Sientes la alegría de tu abuelo.
El miedo de tu abuela.

Está embarazada.

Ves la inconsciencia de tu madre.
A tu padre
en el vientre de tu abuela
y a tu abuela en el vientre de tu madre.

No entiendes por qué aún te duele

que una parte de ellos

hace tantos años

no salga de tu sangre (50).

En un estilo otra vez enumerativo, a través del cual se describe la jornada banal de una familia (“madre”, “abuelos”, “padre”), el Yo estudia su ascendencia: por la observación de retratos familiares, como lo hace Carrasco con el álbum de fotos, el hablante se acuerda de su pasado familiar, lo reconstruye deformándolo (“a tu abuela en el vientre de tu madre”) y parece estar preso de este al sufrir la ausencia de los seres queridos (“aún te duele / que una parte de ellos / hace tantos años / no salga de tu sangre”). Estas escenas familiares, a menudo agradables (como lo revela el uso del verbo “sonreír”) les sirven a los hablantes de refugio, y el hecho de aferrarse a este pasado es una manera para ellos de evadirse de su presente, de comprender mejor quiénes son y de enraizarse en una genealogía.

Además de los lazos familiares relativos a una filiación, surgen asimismo los vínculos conyugales, otra faceta del vasto concepto de familia. Tal es el caso de Gladys González y Paula Ilabaca. En el discurso lírico de Paula Ilabaca, los lazos de la pareja son a menudo sinónimos de brutalidad, olvido, abandono, como se pudo observar en varias ocasiones. Esta “conflictualidad conyugal” y la “fragilidad” de la pareja, para retomar las palabras del sociólogo Jean-Hugues Déchaux (41) hacen su aparición, por ejemplo, en la ciudad lucía de Ilabaca, obra en la cual el discurso fragmentado, desprovisto de puntuación, transcribe la violencia del hombre hacia lucía —nombre escrito a propósito en minúsculas pues juega con el verbo “lucir” conjugado en imperfecto—, ser híbrido mitad mujer, mitad urbe. La violencia, que se expresa por una forma de violación, se hace también por la manipulación verbal del ente masculino: “él me dice hay otras más hermosas que tú” (93). Así, humillación física y moral caracterizan la actitud de este “ángel”, ente lírico del poemario. En La perla suelta, la violencia se ejerce por una dominación del hombre sobre la mujer a través del empleo del término “amo”, vocablo que constituye una denuncia de las sociedades machistas y patriarcales: “Intoxicada con el veneno que dejó su olvido y su

desgano. Intoxicada de mi amo, mi señor, el que se mueve sin mí, el que busca acontecimientos en otros barrios, otros cuerpos, otras latitudes, otras bermas […]” (26). El ente poético que es la suelta —y cuyo doble se llama la perla en un juego barroco que recuerda la escritura del cubano Severo Sarduy, autor neobarroco que trabaja sobre el doble y sobre “la equivalencia entre texto y cuerpo”, como lo escribe Adriana Méndez (47)—, viene envenenado por la relación tóxica vivida con este “amo”, calificado también de “señor”. Dicha relación, que invierte los códigos del amor cortés, se deconstruye a partir del vacío, de la carencia y de la ausencia (“su olvido”, “se mueve sin mí”), realzados por la recurrencia anafórica del adjetivo “otros”, “otras”, desplazando al ente masculino a los espacios exteriores al hogar. Por consiguiente, la escritura de Ilabaca deplora el abandono del cual son víctimas los hablantes y se ve brutalizada por un flujo verbal, a veces desprovisto de puntuación, y fuertemente narrativo. La violencia también es sonora: el empleo de oclusivas ([t], [p], [q]) y de la silbante [s] contribuye a la expresión del dolor de los hablantes y entes líricos que son lucía y la suelta (siendo el abandono constitutivo del nombre de la suelta puesto que este nombre remite al verbo “soltar” y, por ende, al hecho de estar abandonada). En la obra de Gladys González, son la soledad, la herida y la obsesión por el ente masculino las que prevalecen. En el poema “Tul” de Gran avenida, el Yo se dirige al hombre amado de la manera siguiente:

Quiero verte en tu cama de hospital

contagiarme de tu muerte

bañarte con una esponja

como a los bebés […]

te haría el amor

desde esta esquina

despacito

sin tocarnos

porque yo sé que no puedes estar conmigo (37).

Se trata de un deseo insatisfecho del Yo poético (“Quiero”, “te haría el amor”) debido a la ausencia del ser querido, moribundo en un hospital. Los ademanes cariñosos y amorosos, citados por esta voz femenina afligida, dejan entrever el profundo lazo que la une al hombre de quien está separada. La concisión de los versos, el ritmo fluido que crean las numerosas palabras llanas, acompañan el impulso irreprimible de la hablante hacia el amado.

En estos diferentes ejemplos, los vínculos familiares se reconstruyen por la escritura lírica: se constata, en numerosos casos, la importancia de la mirada y de la imagen (consulta de las fotos en el poema de Gastón Carrasco, alusión a los retratos de los abuelos en la creación de Villalobos) y del recuerdo. Estos autores jóvenes buscarían entonces la evasión de una sociedad enajenante e incluso egoísta a través de la imaginación y de la invención poéticas, mediante las cuales conseguir un sentimiento de protección y bienestar dentro de núcleo familiar. A veces estos lazos afectivos, marcados por la brutalidad y el dolor, reflejan la sociedad en la cual se enmarcan, y estos poetas jóvenes, en sus discursos a menudo dolorosos, parecen manifestar una aflicción ante la imposibilidad de restaurar los vínculos perdidos con la infancia o el ser querido ausente.

Monstruos, transformación, hibridez

Los entes líricos de los poemarios de los autores jóvenes a los que se estudian en este ensayo están, en múltiples ocasiones, impregnados de deformación y monstruosidad, y algunos de estos poetas elaboran igualmente un bestiario particularmente expresivo.

Entre los poetas de la generación 2000-2001, Héctor Hernández en [coma] juega sobre la estética de la monstruosidad y la deformación. Así, el hablante de "Éste es un secreto. La más horrible verdad sobre el Amanecer es que ahí las estrellas desaparecen" hace una serie de encuentros insólitos en un ambiente nocturno, como en el extracto siguiente:

Me veo agarrado a la cola de un gran monstruo semejante a un escorpión que en vez de patas tiene aletas y sus ojos son las dos tenazas de adelante. ¿Qué has hecho? me pregunta Solté un meteorito ¿Y qué es eso? ¿Algo que se olvida? Sí le respondo con miedo Entonces dame uno para comerlo Yo he nacido antes de que existiera cualquier nacimiento y voy a ser olvidado después de que todo lo que existe también lo sea Por eso voy devorando todo lo que se olvida Así queda guardado en mi estómago y si yo le llego a olvidar puedo morderme la cola y recordarlo de inmediato Le dije que yo había olvidado muchas cosas en mi vida y él me contestó que estaban todas dentro de su gran vientre ¿Quieres entrar en mí? Prefiero que escupas algo Y abrió su boca inmensa y una tuberculosis de ídolos se esparció delante de mí mientras la luz nuevamente se disipaba poco a poco (13).

Se trata de un poema en prosa parecido a un cuento en el cual el encuentro entre el Yo y el monstruo crea un efecto de estupor en el lector. El poeta sumerge a este en un universo fantástico donde el monstruo ("la cola de un gran monstruo", "escorpión", "aletas", "sus ojos son las dos tenazas"), dotado de palabra, se emparenta con un Cronos devorador de soberanos. La fuga del tiempo y el

olvido se materializan entonces en una bestia bulímica (“mi estómago”, “su gran vientre”, “boca inmensa”) asociada a la enfermedad (“una tuberculosis de ídolos”). Se lleva a cabo una reflexión sobre el origen del mundo, la fugacidad del recuerdo y el paso del tiempo en un discurso lírico en el cual las descripciones e imágenes, que suscitan la curiosidad del receptor, abundan. La ausencia de puntuación da lugar a un flujo verbal a través del cual el poeta da rienda suelta a su imaginación.

La monstruosidad está presente igualmente en el libro Bebé sirena (2011) de Jorge Cid. Es así como el hablante canta el nacimiento de esta criatura deforme:

Se le ve vencido dando un postrer lamentar

de piernas atadas a una pierna célibe

y una mirada que toca el más allá de la guarida clínica

ora proscenio del único acto donde cantará su rol.

Tiene aliento, algo comunica su gesto, mas podemos ver

cómo todo lo que irradia su cuerpo deviniendo pez

es la cifra dura,

la cianosis de una pulmonada que no urge,

el ano imperforado que no canta […] (s/p.).

Por el canto poético, el Yo se compadece con la suerte de este ser híbrido anómalo (“piernas atadas a una pierna célibe”, “su cuerpo deviniendo pez”, “ano imperforado”) y doliente (“postrer lamentar”). En efecto, si su bebé sirena suscita la compasión del Yo, es también el pretexto para entablar un juego verbal y sonoro, construido en torno a un ritmo dáctilo gracias a la presencia de varias palabras esdrújulas (“célibe”, “clínica”, “único”).

Si Jorge Cid introduce en su libro a un ente mitad humano, mitad sirena, Paula Ilabaca, por su parte, divide en dos partes a un ente femenino que viene designado como “la perla” y “la suelta”. Alejandro Lavquén dice acerca del poemario de Ilabaca: “La perla da rienda suelta a sus instintos, placeres y frustraciones, en un ambiente de soledades y búsquedas […]. La perla y la suelta se mimetizan, intercambian roles, se transmutan una en otra constantemente, se cuestionan y se entregan al amor y al rechazo simultáneamente” (s/p.). El trabajo sobre el doble, la disociación y la escisión de este ente poético dual se encuentra entonces en el centro de la escritura de Paula Ilabaca; en su obra, “la manifestación del doble, en particular, la separación, corresponde a una pérdida de poder del sujeto sobre sí mismo”, para citar a Jourde y a Tortonese en su estudio de los “rostros del doble” como “tema literario” (112). Las dos facetas de la “perla suelta” comparten así dolor y desconsuelo:

Es así: ambas se juntan y hacen como que no, pero es un sí. La suelta suspira melancólicamente mientras se va en diarreas; la perla hace como que no, como que no le pasa nada. Como que si nada pasara por ella, así, tal cual, con el desparpajo de siempre; luego se miran y cambian papeles, cambian estados y el ánima. Y a una invariablemente le da lo mismo. Lo mismo. Se viene o acaba voluble y cierra los ojos con desidia. Ya, que venga otra cosa, dice la perla, con la tiña del vientre hirviendo, con el cuello partido, con los ojos resecos de tanto llorar. Y en ese momento, en otra temporalidad, el rey se mueve, se rasca la cabeza, intenta despertar, pero sigue letárgico y bello, anestesiado, en el furor de una noche muda y clara (44).

Como un Jano de dos caras, esta “perla suelta” les enseña al lector y al “rey” dos rostros: el de un ser enfermo que “se va en diarreas”, posee un “cuello partido” y “los ojos resecos de tanto llorar” y el de otro ser que hace “como que lo le pasa nada”. El mismo texto viene contaminado por la hibridez de su sujeto lírico: a medio camino entre prosa y poesía, entre metáforas y oralidad, expone a su vez dos facetas de sí mismo. La metamorfosis es entonces el eje central de la escritura y del sujeto actor de la escena cantada.

Deformación, monstruosidad, dislocación están pues presentes en la obra de varios poetas novísimos, así como en libros de Jorge Cid, miembro este de otra

unidad de generación. Se percibe asimismo entre otros poetas jóvenes, como Ronald Bahamondes y Pablo Lacroix un interés por la metamorfosis y la monstruosidad. En Devenir princesa (2013), Ronald Bahamondes, a partir de otros tipos de referencias y la explotación de los cuentos de hadas y de las princesas de Disney, describe las múltiples transformaciones del hablante en personajes de cuentos. El verbo "devenir", empleado desde el aparato titular, vuelve de manera obsesiva a lo largo del poemario. Me interesa citar el poema "Devenir Pinocho [Chicos como tú]":

No piensen por favor

que no sufro escribiendo

devenir Pinocho

puedo mentir

escribir que despierto como tú

decir la verdad

hacerme la niño y negar la madera

ser yo otra vez

no pareciendo

no viendo por el balcón

a mi príncipe azul cabalgando un caballo

porque ni siquiera tengo un balcón

en que apoyar lo que me invento

prefiero creer

que viene

que ama y se va

prefiero aferrarme a lo de siempre

que acercarme a chicos como tú (s/p.).

La metamorfosis se construye también en este caso alrededor de la hibridez del Yo lírico, a medio camino entre ser humano y marioneta de madera, cuya identidad sexual resulta confusa (“hacerme la niño”). Por una sucesión de verbos en infinitivo (“devenir”, “mentir”, “escribir”, “decir”, “hacerme”, “negar”, “ser”, “creer”, “aferrarme”), esta voz lírica manifiesta su deseo de alejarse del interlocutor (“aferrarme a lo de siempre / que acercarme a chicos como tú”) con el fin de evitar una desilusión amorosa. A través de la imaginación (“prefiero creer”), el Yo se evade de una realidad cruel. Dicha hibridez es aún más patente en el poema “Devenir Bestia”:

El bestialismo

es la nobleza vista en los ojitos

una boca preparada para besar

para contar un cuento

Bella bailó para un montón de objetos

calmó una bestia

desenterró el contacto

el miedo a ser una bestia

a vestirse con tacos

teniendo las piernas peludas

nunca se es tan bestia

ni hay maldición tan poderosa

como para negarnos las posibilidades

de vestirnos como una princesa (s/p.).

El Yo evoca la ruptura de los roles tradicionales asignados a los hombres y a las mujeres, reivindicando así una forma de libertad. Tal reivindicación se realiza, como en el poema anterior, mediante una dualidad o hibridez (“vestirse con tacos / teniendo las piernas peludas”); se trata para esta voz poética de luchar contra los prejuicios de género que le impiden a uno adoptar modos de vida y una vestimenta que le correspondan (“nunca se es tan bestia / ni hay maldición tan poderosa / como para negarnos las posibilidades / de vestirnos como una princesa”) cultivando los estereotipos. Aquí, la afirmación de la identidad se hace por la mezcla de rasgos que caracterizan tanto a la bestia como a la bella mediante una confusión de géneros sexuales, pero también por un rechazo a la imposición estricta de normas relativas a la apariencia física.

También hace su aparición la monstruosidad en Der Golem de Pablo Lacroix alusión al Golem, ser humanoide de la religión judía. Francisca Santibáñez Marambio escribe que “Der Golem es un texto bellísimo. Un texto escrito con furia que oscila entre la delicadeza y la brutalidad. La temática se construye en torno a esta figura de movimientos torpes que pertenece al imaginario judío, el Golem: un monstruo con una vida artificial. Bello, feo y grotesco” (s/p.). Por ejemplo, en las estrofas siguientes, profundamente narrativas, el hablante sumerge su discurso lírico en flujos de sangre:

Hay un cubo de sangre que no se coagula. Hay un cubo, aquí dentro, que no me permite mover las piernas, atrofia mi cerebro; lo encarcela.

Hay un artefacto, interóseo, invisible, agitante, destructivo, pérfido… Un demonio. Hay una voz, que sofoco, que intento apagar, un espacio intranquilo que revive y colapsa, que me colapsa y vivo.

Hay un duende, un Golem, un gnomo, un elfo, un mutante, un ogro, un leviatán, un toro; un ser multiforme que se arriesga y no me arriesgo, que me vence y no

me venzo, que me humilla y me humillo. Hay un cubo, un artefacto de sangre, prehistórico, desde siglos, luchando por mi caída, aquella que no cumplo.

Hay un cubo, un ogro de sangre, un artefacto de elfo, un leviatán con cuernos de toro. Hay algo, un motivo, un clímax, una pre-existencia, una lectura, un pasado y un futuro, un presente coagulado, un demonio arriesgado… Un Golem mutante. Hay un gnomo con ojos de duende, un pérfido con voz, un agitante multiforme, un siglo sin caída. Hay un cerebro, una cárcel, una pierna en gangrena, un exilio que me vence, una lucha bajo mi carne (94).

La anáfora “Hay” y las enumeraciones heteróclitas hacen penetrar al lector en un universo fantástico que se confunde con el alma y el cuerpo del Yo lírico atormentado, presa de una locura cercana a la del Horla de Guy de Maupassant. La brutalidad de las aliteraciones en [k] da la impresión de que se les asestan glopes no solo al hablante doliente, sino al mismo texto, crucificado por el Yo. La presencia de gnomos, ogros, duendes y la alternancia entre primera y tercera personas del singular nos propulsan a un universo inquietante donde predominan el encierro, la caída, la enfermedad y la deformación.

Un rico bestiario

A estos monstruos y a la deformación que afecta a las voces, a los entes líricos y al mismo texto, se suma un bestiario que posee una riqueza simbólica y una fuerte expresividad. Así, apoyándonos en lo que escribe Guy Lavorel, “Un conocimiento de los animales por la literatura es atractivo, puesto que es diverso, a menudo fabuloso, pero también está abierto a un mundo de verdad extraordinaria por descubrir” (8). Dicho bestiario está a veces ligado al imaginario chileno, como en el caso de Pablo Paredes que introduce el huemul y el cóndor en su discurso lírico. Los encontramos en los poemas de la serie “Fauna chilena” de La raza chilena:

Odio a los huemules con todo mi corazón porque me recuerdan a mi corazón acorralado en los cerros más altos de Chile.

Los venados en este país son un error.

Madre, ¡no haberme enseñado a escopetazos cómo era la vida! Podríamos habernos ahorrado mucho extinguiendo al animal que no habla nada, realmente mucho

Odio los cóndores con todo mi corazón porque me recuerdan a mi corazón que se ve lindo desde lejos, en el cielo de Chile, pero que cuando toca tierra se deja ver gallinazo como es […] (15-16).

Esta aversión hacia el cóndor y el huemul, expresada claramente por el verbo “odiar” en primera persona del singular, podría corresponder, a mi juicio, a un odio hacia la recuperación nacionalista de ambos animales presentes en la bandera chilena, cuyo color azul sería un eco al “cielo de Chile”, reminiscencia a

su vez del cielo evocado en el himno chileno. En el sitio internet de Mago editores, editorial que publicó este poemario de Paredes, está escrito que este libro “actúa, además, como una desmitificación del sentimiento nacionalista” (s/p.). Por eso, la asociación oximorónica entre odio y corazón (“Odio […] con todo mi corazón”) revela la paradoja que se construye entre el amor hacia ambos animales y el rechazo con respecto a su estatuto de “animales nacionales”, según la madre del hablante en el poema “IV” (16). El llamado a la eliminación del huemul, verdadero crimen ecológico, equivaldría entonces a un deseo de eliminación de un patriotismo exacerbado o, más bien, de un nacionalismo hueco y excesivo que no le sugiere nada al Yo poético (“animal que no habla nada”).

El ciervo también surge en el texto inédito de Alexis Baros López (o Alfonso Anthes), titulado Sename (antiguamente, Bambi), del cual se citan algunos versos a continuación:

Bambi nació una noche

olor a sangre y primavera

en los pasillos hospitalarios

el grito de hermoso animal

las enfermeras lavaron

su cuerpo naciente

con lágrimas de emoción

El cervatillo de Disney es trasladado al mundo urbano y más específicamente al recinto del hospital donde nace el animal. Los versos breves acentúan la rapidez de los eventos cantados y adaptan a nuestra época un cuento atemporal. Más adelante, el hablante añade:

Bambi veía a su padre

la sombra entre los postes

los ojos por la ventana

algunos días balazos

otros zapatos

colgados en los cables

las únicas aves

que vuelan en la población

Tras un íncipit aparentemente anodino, el lector descubre progresivamente la violencia de los barrios pobres de Santiago (“algunos días balazos”) y el entorno siniestro de los espacios urbanos (“la sombra entre los postes”, “zapatos / colgados en los cables”). El hablante enseña con el dedo la miseria, haciendo de Bambi el testigo de una realidad difícil en el corazón de las poblaciones santiaguinas. El mismo Alexis Baros me explicó en una entrevista inédita que: “me imaginé a un Bambi en un pasaje de una población, un ciervo en medio de casas. Lo considero una imagen súper linda: ¿qué hace este Bambi sumamente indefenso, con una madre muerta y un padre que no lo reconoce, en medio de una población?”.

Además de estos animales majestosos, el lector descubre la serpiente, cuya simbólica es explotada por Roxana Miranda en Seducción de los venenos:

Nueve meses las albergo

y tres son los que demoro

en sacarles el ritmo,

en cortarlas

de mis piernas.

En salírseme serpientes

con mis tripas atadas a los ojos.

Tanta sangre, y grito

para que salgan a arrastrar su cuerpo blanco.

Frías mis serpientes

enrolladas adentro de mi cuerpo.

Silencio en que me crecen y en que crezco (44).

La hablante es un ser híbrido monstruoso, una suerte de Gorgona que engendra serpientes tras una gestación de nueve meses. La descripción de estas serpientes, presentadas como excrecencias de las piernas de la voz poética, crea una visión de horror, intensificada por el empleo del verbo “cortar” y la presencia de la sangre que va fluyendo de estas llagas múltiples. La escena horrenda presenta al Yo lírico como un ente presa de locura y de deformación, confirmando, si fuese necesario, la fuerte presencia de la monstruosidad en la poesía chilena actual. La serpiente vuelve a aparecer en el poema que da el título al libro:

Envuelto en serpientes

sobre la alfombra.

Chuparte la sangre hasta silenciar

los galopes.

Víbora de meterte lengua

con veneno (49).

En este micropoema constituido de tres frases nominales, el lector descubre a una voz-serpiente que, dirigiéndose a un interlocutor invadido por estos reptiles, manifiesta un deseo de aniquilarlo (“Chuparte la sangre”, “Víbora de meterte lengua / con veneno”). A medio camino entre Eros y Tánatos, el Yo mezcla erotismo —como lo muestra el empleo del verbo “chuparte” y del vocablo “lengua”, términos polisémicos— y brutalidad que conduce a la muerte (“veneno”). Esta serpiente, que da lugar a una suerte de pecado carnal y engendra un crimen, es entonces un motivo recurrente y obsesivo en el poemario. Alejandro Lavquén escribe acerca de este libro de Miranda: “La analogía de la serpiente es permanente en todo el libro, como elemento centralizador del argumento. La serpiente es la culpable del pecado original, pero también la reivindicación de la mujer, la asunción de la libertad” (s/p.). La serpiente está asociada igualmente con las creencias indoamericanas, recordando a Trentren Vilu y Caicai Vilu (o Kai Kai Vilu), serpientes míticas de la cosmogonía mapuche: el poema “Rituales de la serpiente azul” comienza por una cita de Adriana Paredes Pinda a guisa de epígrafe en la cual se cita a Kai-kai Vilu (69). Miranda construye un texto híbrido en el que se enredan alrededor del texto, como lo haría una serpiente, las connotaciones simbólicas asociadas a este animal, ligado a la sexualidad femenina, a las creencias cristianas y a las de los mapuches.

Algunos de estos aspectos se encuentran también en la obra de Paula Ilabaca que hace del motivo de la yegua un elemento central del discurso lírico de La Perla suelta; la yegua, en varios pasajes del libro, pace en grupo:

Así es como se repiten los diálogos, las tormentas, los espacios agarrados, los extremos de la nulidad. Así es como la joya la perla la suelta son una en la madeja que recogida se sabe entera y dispersa como las crines de una de las

yeguas que volvieron a parir. Eso es: las yeguas, sus lenguas, el sudor, los pelos por la casa. Eso es: las yeguas chillando en secreto, el atraque violento de los murmullos que se mezclan con el calor de la basura cuando aparece. Eso es: la suelta frente al espejo recitando jodiendo pensando por favor no, de nuevo no por favor (63).

Estas yeguas extrañas, que irrumpen en el universo de la perla y de la suelta (las dos caras de un mismo ente poético, como lo dije ya), dan origen de manera recurrente a nuevas yeguas. Estos animales fragmentados, presentes a través de sus secreciones, gritos, pelaje y lenguas, obsesionan a los sujetos poéticos, lo que lleva a Patricia Espinosa a hablar de un “sujeto acosado, además, por las yeguas y la figura del amo” (s/p.), mientras que Felipe Ruiz escribe acerca de las yeguas en el libro de Ilabaca:

las Yeguas, figuras míticas que en este libro son el ensueño mismo del poema, Yeguas que lamen y, supongo, pastan a la orilla de la cama naranja donde la perla parece retorcerse en descaro, ganas y agonía. […]. Aquí las Yeguas son paridas, pero en distintas partes del cuerpo. En realidad, lo parido estalla como llagas en la piel, en los brazos, en las piernas, y dejamos ver que el ámbito religioso donde se mueve el libro no es casual: se trata de una oscuridad díscola a cualquier lectura canónica del cuerpo como lugar de rito sea este en el catolicismo, en el protestantismo u otro. […]. Este libro retrocede sobre su frenesí para invocar un nuevo parto y una nueva relación con el parto, donde ya no se coagula la palabra para proferir una nueva tribu, una “generación” o una raza, sino la multiplicación de nuevas Yeguas prestas al sacrificial canal y carnal (s/p.).

El vínculo con la tradición bíblica es pertinente en la medida en que, por ejemplo, el amante del Cantar de los cantares compara a su amada con una yegua del carro de Faraón. Así, se entrecruzan referencia sagrada y léxico familiar, siendo la palabra yegua polisémica por designar a la prostituta. Paula Ilabaca juega pues con la expresividad de la imagen de la yegua. Tal trastorno de la realidad cotidiana mediante el empleo de imágenes desconcertantes recuerda

la serie de poemas “Áreas verdes” de Raúl Zurita (Purgatorio, 1979) en los que los vaqueros persiguen, por áreas geométricas, vacas perdidas en la lógica. El objetivo del poema de Ilabaca consiste en crear en el lector fuertes impresiones e introducirlo en un universo raro, representación externa de los pesares del sujeto poético que es la perla suelta. Estas yeguas, según yo, podrían corresponder al mismo texto poético ilabaquiano, híbrido, estallado, situado entre prosa y poesía, hecho de secreciones y residuos (“sudor”, “pelos”, “basura”).

La simbólica sexual, que forma parte de la red de significados de los cuales la yegua ilabaquiana está dotada, está fuertemente presente en la obra de los poetas Alexander Correa y Diego Ramírez. Correa, quien participó en talleres de escritura dirigidos por Héctor Hernández y Paula Ilabaca, recibió la mención honrosa en el concurso de poesía Roberto Bolaño (2009) por Ariel o los ecos de mi garganta y en el premio municipal de literatura Gabriela Mistral (2012) por Las cachorras. Utiliza la imagen de la perra en Las cachorras como, por ejemplo, en estos versos seleccionados para Halo:

La perra elige la plaza como lugar de su nidar.

La delimitación del cuadrante en esta escena, tiene directa relación con la potencia sonora del ladrido. Madre perra circunscribe santiago lo mitiga de cánticos, verborreas caninas, se tiñen y se hunden, santiago, el criadero, la plaza, todo se baña de perrajes, sucumben, atiendan, dan sentido a que ella manda, ella dicta, simula, confiesa; en este intimaje cadérico ensamble, recurrí a todas las tonalidades, las llamadas, mis levas, todo con tal de quedarme en cinta, recaer, parir en el cemento, ceder que perdí el lugar, la ilusión de mantener a mis cachorros hambrientos, sumidos / paseo huérfanos, huachos todos, yacer aquí sola, ovulada, imperiosa en escarchas, carentes de la sed y con ansias de él. Ejercer la constitución política, con tonos de prostitución poética. Como nos ha de adiestrar este sistema (123).

¿Qué representan esta perra y estas cachorras en el discurso poético de Correa? Se constata, en este bloque muy narrativo, extremadamente segmentado y entrecortado por comas abundantes, que la ciudad es el marco de vida de estos animales. A través de descripciones casi científicas, desprovistas de cualquier

afecto, el Yo lírico perra aparece como protectora hacia sus cachorros, errantes por la urbe, huérfanos (“huachos”). Así, la voz lírica sería la madre de todos los huérfanos y, por su discurso lírico, acoge a los olvidados de la sociedad chilena y a los abandonados de la ciudad descrita mediante palabras como “santiago”, “paseo huérfanos”, escritas en minúsculas con el fin de manifestar una forma de aversión para con la capital que, incapaz de ofrecer un espacio a sus huachos y a sus marginales, ve sus grandes avenidas disminuidas y minimizadas. El término de “cachorras” se emplea en su acepción afectiva; a la espera de un “él”, estas cachorras podrían corresponder a los gays chilenos, marginalizados por una sociedad patriarcal, y aquí feminizados por el Yo poético, o incluso a las mujeres despreciadas por las sociedades machistas. El biólogo, escritor y activista chileno de la disidencia Jorge Díaz escribe en su artículo “Nuestras de(generaciones) poéticas” que

Escribo en compromiso de todas aquellas hablas menores que utilizan la palabra como motor crítico para establecer una distancia con todas aquellas imágenes que continúan con el status quo de nuestra actual forma de lo humano y su tiempo heterosexual, esto es, amor romántico, familia idealizada, el cuerpo como naturaleza, el imaginario del héroe político, el margen como fetiche, sólo la figura humana como soporte para reconocernos el rostro. Eso nos dice Alexander Correa en sus Cachorras que deforman una cierta idea de lo femenino subversivo en la forma del animal (s/p.).

El discurso poético de Correa se emparenta con una arenga política de rebeldía (“Ejercer la constitución política”) elaborada en torno a la idea de disidencia sexual (“tonos de prostitución poética”) y deseosa de quebrantar el orden impuesto (“Como nos ha de adiestrar el sistema”). Correa contribuiría entonces, en Las cachorras, a restablecer cierta equidad entre hombres y mujeres, así como entre heterosexuales y gays.

La simbólica del perro la emplea igualmente Diego Ramírez en Ayer conocí a Freddie Mercury. Resulta llamativo el poema “III” de la sección “Lolito perro”:

Un perro fácil, que se queda contigo, te mueve la cola y lo amas porque no sabes

su nombre, porque si lo vuelves a ver, será mecánicamente penetrado [sic] la vida de otro perro fascista, de su misma raza, de su mismo cuerpo, de su mismo color, abriéndole la vida, el puño, el dinero, el aviso, la jeringa, el cobarde cariño de un perro hermoso en sus cuatro patas mirando la ciudad desde el último piso de un edificio (s/p.).

La voz poética describe la sumisión de este "perro fácil" en una frase larga, entrecortada por comas numerosas y llena de rupturas de construcción e incluso de incorrecciones gramaticales, creando una confusión entre los lectores que se preguntan cuántos perros vienen citados en estos versos. El doble invertido de este "perro fácil" sería el "perro fascista", quien tiene con él muchos parentescos ("de su misma raza, de su mismo cuerpo, de su mismo color") siendo al mismo tiempo "otro". Ramírez canta, a través de la imagen del perro, la búsqueda de amor, el placer sexual (la "cola" podría entenderse como símbolo fálico), el desprecio de una sociedad heteronormada para con cualquier diferencia sexual.

Entre monstruosidad y bestiario, por último, aparece la extraña "Perra Universal" en [coma] de Hernández Montecinos:

[…] Frente a mí apareció una bestia horrible que parecía un perro a punto de dar a luz Tenía grandes colmillos y mirada de ciega ira A su alrededor había cientos de esos animales rabiosos pero más pequeños y sus rostros estaban muertos ¿Qué buscas? me preguntó Voy rumbo al Árbol del Mundo porque quiero volver a la pequeña casa que se llamaba noche Yo soy la Perra Universal Guardiana del secreto del Árbol del Mundo y asesina de todo aquel que intente llegar hasta allá Todas mis esperanzas se acabaron ante su poder inquebrantable La Perra Universal se retiró y yo me largué a llorar (27).

En este caso preciso, la perra ya no es el animal huérfano, marginalizado y abandonado, sino que posee un poder, da muestras de violencia y profiere amenazas. Esta perra es entonces el contrapunto de los dos otros ejemplos citados anteriormente dado que, de víctima, el perro, especie de Cerbero, guardián de los infiernos, pasa a ser verdugo ("asesina de todo aquel que intente llegar hasta allá"). Asimismo, si el perro en la obra de Ramírez y de Correa está

anclado en un cotidiano y una intimidad, en el caso de Hernández Montecinos este animal adquiere una dimensión fantástica parecida a un personaje de cuento.

Se descubre pues, en los discursos líricos de numerosos autores chilenos, una explotación de los motivos animales, en particular terrestres y asociados entonces, pese a sus constelaciones simbólicas, a un mundo concreto y diario. Este bestiario enriquece considerablemente a los entes poéticos presentes en los poemarios de estos autores jóvenes que, si construyen una enunciación a menudo egotista en la que predomina el "Yo", saben igualmente superarlo abriéndose a la Historia continental-universal y empleando imágenes animales, rompiendo así con la monotonía de la primera persona del singular. Se trata, para estos creadores, de revelar sus dolores personales, de acusar a la sociedad chilena y latinoamericana, de enseñar su desorientación en un universo excluyente y sus desilusiones en cuanto a la posibilidad de construir un mundo más justo por un combate contra las discriminaciones y la marginalización. Estos rasgos singulares demuestran la riqueza creativa de estas voces jóvenes para quienes el aspecto visual y la plasticidad de las evocaciones, en particular las del cuerpo, ocupan un lugar central en su producción, como se verá en el capítulo siguiente.

Capítulo 2

Evocaciones plásticas y poesía visual

El aspecto visual, relacionado con las descripciones plásticas, la presencia de la imagen integrada en el texto, el juego con la tipografía, la ocupación del espacio de la página, cumple una función importante en la poesía de los autores jóvenes actuales. Renovando el trabajo emprendido por las vanguardias poéticas latinoamericanas, y siguiendo la labor iniciada por Juan Luis Martínez en La nueva novela o Nicanor Parra en sus Artefactos, los poetas jóvenes crean discursos líricos en los cuales se solicita constantemente la mirada del lector con el fin de suscitar en él impresiones, sensaciones y extrañeza.

Sensualidad, cuerpo y deporte

Si el espacio geográfico, pero también el espacio histórico, les permiten a los poetas situar espacial y temporalmente su discurso lírico, instaurando así una "poética del espacio" para citar el concepto de Gaston Bachelard (2012), a estos dos aspectos se suma la presencia de un espacio corporal; Daniel Wildöcher escribe que

El espacio del cuerpo no es una analogía sino una realidad material. Por supuesto, ésta se inscribe en el tiempo. La misma piel sufre de los años el irreparable ultraje y el cuerpo está destinado a su muerte final. […] Como Anzieu lo subrayó constantemente, el Yo-piel corporal no es el revestimiento de un saco sino una superficie en intercambio permanente con lo que la rodea (29).

Así, la poetización del cuerpo, del cual se estudió el sufrimiento en la segunda parte de este libro, no se reduce únicamente a la expresión de un dolor. Ese cuerpo, íntimamente relacionado con su entorno (social, histórico) se inserta en otro espacio, el del texto, que lo estructura y le da forma.

Estos autores jóvenes presentan el cuerpo a través de su hermosura y de su sensualidad, e incluso de la sexualidad con que se vincula, creando así una suerte de contrapunto al cuerpo doliente, afectado por la enfermedad y analizado anteriormente. El cuerpo es entonces fuerza y fragilidad, hermosura o fealdad, pero siempre constituye una fuente de inspiración poética. Michel Foucault escribe que

El cuerpo es el punto cero del mundo, ahí donde los caminos y los espacios alcanzan a cruzarse, el cuerpo no es ninguna parte: en el corazón del mundo él es ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, avanzo, imagino,

percibo las cosas en su sitio y también las niego por el poder indefinido de las utopías que imagino (2009 18).

¿En qué medida este cuerpo, en los discursos líricos de los poetas jóvenes, les permite a estos expresar sus “sueños”, sus “utopías” pero también su desencanto y sus desilusiones?

Juan Carlos Urtaza en Knock out canta el cuerpo del deportista, y más precisamente del boxeador. La mano de este, como un leitmotiv, aparece en los poemas de Knock Out, como, por ejemplo, el siguiente:

Mi mano huera se endurece como muñón de sal

se abre

la herida nunca cicatriza en el nudillo ni el corazón

uno frente a uno

sólo uno frente a uno

Mi mano atraviesa el sueño

te alcanza

resbala

desciende sangre adentro

rasguña

suda

hiede

se disuelve

la sal del corazón

comienza

a cerrar el nudillo (21).

En este caso, según escribe Daniel Hopenhayn, “Los poemas de Knock out (2009), el primer libro de Urtaza, transcurren durante los diez segundos de los que dispone un boxeador caído para pararse” (s.p.). El Yo se encuentra, por consiguiente, en el límite del fracaso frente al adversario en el ring. El enfrentamiento y la herida predominan en estos versos de longitud desigual; la sucesión de verbos de acción, que constituyen la integralidad de algunos versos, reproduce la rapidez de los golpes asestados por el deportista. La puesta en paralelo del corazón y del nudillo revela la sensibilidad del boxeador que, pese a la violencia de los combates, es un ser hecho de emociones. El combate deportivo se confunde con la relación amorosa: así, por el uso del tuteo, el Yo se dirige indiferentemente al adversario o al ser amado (“Mi mano atraviesa el sueño / te alcanza”). Esa mano —nótese, de paso, la ausencia del vocablo “puño”— remite implícitamente a la caricia y a la sensualidad, pero puede igualmente sugerir cierta brutalidad. Esta parte del cuerpo permite también la creación poética puesto que es ella la que sostiene la pluma de donde brotan las palabras: escritura, duelo deportivo y vínculo amoroso se concentran así en esa mano que es, no solo, la del boxeador, sino también la mano por la cual los cuerpos se rozan y la mano desde la cual nace la producción poética. Mediante el pretexto de la evocación del deportista, Urtaza canta la fuerza y la belleza del cuerpo, pero también la potencia de la creación poética, la cual se elaboraría en el dolor (como lo recalca el vocablo “herida”) y sería asimismo saludable.

Sexualidad y cuerpo sensual

El cuerpo está también muy presente en los poemas de otros autores, quienes lo describen asociándolo a la expresión de la sexualidad. Tal es el caso de Paula Ilabaca, Úrsula Starke o Gabriela Contreras, así como de Diego Ramírez y Alexander Correa.

En Paula Ilabaca, el resurgimiento de las imágenes del falo y de la vulva en La perla suelta y la ciudad lucía ilustran la obsesión de los hablantes femeninos

—abandonados por un hombre abusador y violento— por la relación sexual, sinónimo de unión de los cuerpos y de placer compartido. Lucía, ente femenino, se confunde, como ya lo hemos señalado, con la urbe: “parece ser que camina despacio camina despacio y aprieta / la calle se vuelve vulva una arcada una gran abertura / parece ser que camina lucía de lado” (21). Las aliteraciones en [v] le dan a la ciudad una forma de embudo sin salida, cuando la letra [v], tradicionalmente ligada, en sus connotaciones simbólicas, con la mujer y su órgano sexual, cobra aquí todo su significado. En La perla suelta, se describe el sexo del hombre a quien el Yo llama “amo” y “señor”:

Cuando el instrumento suyo se volvió flácido y no había cómo empinarlo; cuando una vez la sentí blanda, desanimada, minusválida casi, y lloré y lloré. Cuando no entendía que no quisiera un beso de buenas noches, cuando no tuvo el valor de decirme que no. Cuando engañó, cuando dijo que me amaba, cuando todo lo que quería era salir a agarrar (28).

Estas tres frases, construidas a partir de la anáfora “Cuando”, recrean el desasosiego del Yo lírico, desilusionado ante el “instrumento” blando de su pareja (“flácido”, “no había cómo empinarlo”) y engañado por ese mismo sujeto masculino (“todo lo que quería era salir a agarrar”). Patricia Espinosa escribe que, en la ciudad lucía,

Ilabaca parodia las idealizaciones del relato heterosexual. Se rompe el binarismo y se accede a un devenir que subvierte la heterosexualidad. Lucía es Lucía y es el ángel y el Ángel es el Ángel y es Lucía: pero también son madre, sangre y vulva y pene y leche-semen y sexo oral. El supuesto privilegio heterosexual es dejado entre paréntesis en este texto; en su reemplazo, nos topamos con un deseo de devenir femenino y devenir masculino (s/p.).

Este texto está hecho de metamorfosis, desdoblamientos y deseo sexual, y el cuerpo, o al menos las partes genitales, juegan un rol expresivo innegable: el de concederle un espacio importante, no solo al deseo femenino, sino también al ente lírico-lucía en el texto, borrando de esta manera la preponderancia del hombre. Asimismo, el canto al cuerpo en la obra de Paula Ilabaca es también canto de vida; en Estados de mi corazón, la narradora-hablante evoca su cuerpo y la capacidad para engendrar la vida:

martes 8 de agosto

esta noche el cuerpo se siente nuevo

la carne palpita opulenta y elástica. la sangre

camina espesa por las comisuras

está caluroso y me duele un ovario

llegó la hora de ovular, tal como me dijeron,

ovular nuevos huevos

ser un animal brillante entre la especie

y no sé si me has extrañado

hoy me heriste mucho

conmigo no se juega

mañana veremos qué pasa (54-55).

Renovación y explosión de vida se cruzan en estos versos (“se siente nuevo”, “palpita”, “la sangre camina”, “está caluroso”, “ovular nuevos huevos”), sanando las llagas causadas por el interlocutor de esta voz lírica (“hoy me heriste mucho”). El lenguaje juega también ese rol de construcción y re-construcción: la vitalidad hierve a través de las sonoridades (aliteraciones en [p], [v]: “cuerpo”, “palpita”, “opulenta”, “espesa”, “ovario”, “ovular”, “huevos”) y de la fluidez del discurso lírico, entrecortado de algunas comas y puntos pero sin respeto de la puntuación; al canto de vida se suma el canto a la libertad: libertad estética, pero también esperanza de la voz poética con respecto a una liberación de sus dolores.

El discurso poético de Gabriela Contreras es, a su vez, un canto a la libertad realizado mediante la evocación del cuerpo. En efecto, el Yo lírico se refiere con frecuencia a las formas redondas de cuerpos femeninos, rechazando de esta manera cualquier prejuicio físico; es lo que se descubre en el poema “Santiago, 23 de agosto 2011” de Leporina (2012), especie de poemario-diario íntimo:

Inhalas mis contornos

como zurciendo un quejido

el desemboque de mi ansiedad

transita leve

por mis humerales.

Tu noche caída

exige mis torrentes

donde comprendo la brevedad de tus brazos.

La proximidad de tus huellas digitales

en las partes de mi cuerpo

que ahora se llaman distinto (s/p.).

El contacto con el cuerpo de la hablante se hace por el olfato y el tacto, creando una escena sensual y erótica en la que los cuerpos de dos mujeres se tocan y se saborean. El Yo, acariciado por la amada (“tus huellas digitales”), menciona sus redondeces, abrazadas fugazmente por la mujer querida (“la brevedad de tus brazos”). Los contornos y el contacto con la otra son igualmente visibles en el poema “Emperatriz” de Subterránea (2014), de la misma Contreras:

Ella cree que sus formas

Ya no me despiertan

Que no la miro de espalda

Cuando baila contra la pared

Ella dice que no se revuelca

Con nadie más

Pero yo conozco el ritmo

De su cuerpo

Y no es territorio confiable […] (s/p.).

Mediante el uso de versos breves se traduce la atracción del Yo hacia su amada (“Ella”), presentada a través de “sus formas” y “su cuerpo” y de la cual la hablante teme la infidelidad (“dice que no se revuelca / con nadie más”, “no es territorio confiable”). El deseo nace de la observación (“la miro”) antes de desembocar en el contacto carnal. Estos poemas de Gabriela Contreras ofrecen una visión de la feminidad sin prejuicios ni sumisión a cánones, así como una imagen benévola y conmovedora de la homosexualidad femenina. El temor al abandono es, como en los versos citados más arriba de Ilabaca, perceptible en este extracto del poema de Contreras.

En cuanto a Diego Ramírez y Alexander Correa, los dos cantan la homosexualidad masculina mediante alusiones a penetraciones sexuales, a partes erógenas del cuerpo o a prácticas sexuales específicas. Parece que la presencia del cuerpo es necesaria para que nazca el texto poético y para entrar en contacto con el destinatario (el lector) o el interlocutor del enunciado, confirmando lo que escribe Roland Barthes: “El lenguaje es una piel: rozo mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la extremidad de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo” (87). Es efectivamente lo que se constata en Brian, el nombre de mi país en llamas y Ayer conocí a Freddie Mercury de Ramírez en los que las alusiones erótico-pornográficas relacionadas con el ser deseado y/o amado abundan y en los que se adivinan estremecimientos de deseo. El Yo lírico de Brian…, por técnicas cercanas a las del cine, realiza fotografías o grabaciones en plano de conjunto o por zooms sobre partes precisas del cuerpo particularmente elocuentes. Así, el hablante hace alusión “al baile permanente de su cuerpo frotándose con el mío” (33), antes de referirse, a través de una anáfora, a las partes del cuerpo del chico al que ama:

Son las distancias, los dolores,

las cosas que me gustan, las calles sin gente,

es toda esa no historia,

que me llena de rabia

cuando hago de sus labios mi cordillera,

cuando hago de sus manos la inscripción ilegal y el abuso,

cuando hago de sus costas trágicas mi nacimiento […] (34).

El cuerpo del novio, presentado a través de su fragmentación (“labios”, “manos”, “costas”), alivia la existencia dolorosa del Yo cuyo sentimiento de abandono (“distancia”) y carencia (“no historia”) son elementos constitutivos del discurso poético de este. El espacio corporal se convierte en espacio geográfico, refugio de la voz poética (“hago de sus labios mi cordillera”). Dichos amores homosexuales quedan marcados por el hado e impregnan el cuerpo de Brian (“sus costas trágicas”). La costa, guiño intertextual a la de Adán, es aquí la de Brian desde donde nace la voz poética, acentuando de esta manera el lazo muy estrecho que une a ambos seres. Brian, por lo demás, parece ser el hilo que relaciona al Yo con la existencia. De Brian depende la vida del Yo. Como señala Lina Aguirre

En este sentido, la obra de Ramírez Gajardo se caracteriza por una disposición en el uso del lenguaje que podríamos denominar “hiperexpresividad”, rasgo que marca un claro contraste con la poesía producida en Chile en décadas anteriores. Con esto me refiero a un deseo de decir, de exhibir sin tapujos los aspectos más privados de la experiencia, de manifestar lo que se siente sin temor al exceso, y una necesidad de poner todo lo que se dice en un registro por el que se pueda reclamar pertenencia. La suya es una poesía claramente neobarroca que se ha nutrido de escrituras como las de Pedro Lemebel y Roberto Echavarren, entre otros, y cuya proximidad con el campo apunta a la visibilización — a través de una voz que no susurra, sino que grita, que propone un escándalo de palabras e imágenes que chocan con los límites de lo aceptado — de problemáticas sociales más amplias a nivel de la sexualidad, la clase y la edad (348).

Así, esa “hiperexpresividad” se manifiesta con las alusiones muy explícitas a prácticas sexuales y por el recurso al recuerdo construido en torno a la anáfora o al paralelismo de construcción “Ayer” + verbo en pretérito indefinido y en primera persona del singular + “con Freddie Mercury” en Ayer conocí a Freddie Mercury: “Ayer follamos con Freddie Mercury, hermosos /como dos perros

calientes dándose besitos debajo / de un puente. Quién acaba primero […]” (s/p.). El verbo “follar”, conjugado en primera persona del plural del pretérito indefinido, así como el verbo “acabar”, remitente al orgasmo masculino, se refieren, sin rodeos, a la relación sexual entre el hablante y la estrella de la pop. Esa relación sexual se ve descrita bajo diferentes facetas puesto que, un poco más adelante en el poemario, el lector descubre los versos siguientes:

Ayer practicamos sexo oral con Freddie Mercury,

le ofrecí una manzana hirviendo y acaramelada

por el eje político y divisorio

de las aguas silvestres del Glory Hole.

Trate [sic] de hablarle de toda mi vida, en ese gesto,

en ofrecerme con ojos cerrados

a lo que sea de su boca caníbal,

y fue generoso como siempre,

pero me dijo que no tenía tiempo

que no eran necesarios los golpecitos

y sacudidas en el glande para sacarme a bailar (s/p.).

Los versos, mayoritariamente de 12 y 15 sílabas, revelan la voluntad del hablante de detallar, por la amplitud lingüística, el encuentro con Freddie Mercury en un discurso en el que se mezclan alusiones explícitas (“sexo oral”, “sacudidas en el glande”) y metáforas (“manzana hirviendo y acaramelada”). Detrás de estas descripciones de prácticas sexuales se esconde una soledad de la voz poética, deseosa de compartir, con el cantante, el relato de su existencia (“hablarle de toda mi vida”). El cuerpo —o el sexo— ofrecido al amado no es,

de hecho, más que una manera de entrar en contacto con él. La fruta defendida ("manzana hirviendo y acaramelada") que es el pene, recordando igualmente la manzana envenenada de Blancanieves, remite al pecado original y prueba el malestar del hablante gay inmerso en su soledad, así como, de manera implícita, la difícil aceptación de su condición homosexual por la sociedad.

La búsqueda de contacto con el otro, en este caso por la relación carnal, está presente también en Ariel o los ecos de mi garganta de Alexander Correa:

Me desnudo y extrañaba la época —repartida—

me dejaste en el destello de su cama

solitario encontrándome con los de la otra noche

con los de siempre, los noctámbulos/los atrevidos

podría volver limpio y derramar

cada eco Ariel asomado

penetrado por tu figura plástica

aquel juicio que ganaste sin manos.

Ariel de rodillas te sometes y gustas

del premio lechoso mayor

nuestra subversión invertida

esta vez no quería

esta vez no me tragas contento

esta vez no siento lástima por ti (114).

El encuentro del Yo poético desnudo con “los de siempre, los noctámbulos/los atrevidos” se vincula con las relaciones sexuales fugaces, cuyo objetivo es colmar una carencia y una soledad derivada de un abandono (“me dejaste”). Pero este Yo está en busca de un reencuentro con Ariel, arcángel y figura idealizada de la pareja masculina, y se refiere a su relación mediante evocaciones eróticas (“penetrado por tu figura plástica”, “te sometes y gustas / del premio lechoso mayor”, “no me tragas contento”). Como lo señalé al hablar de la escritura de Diego Ramírez, el canto poético supera el aspecto meramente erótico-sexual para deplorar la ausencia y la soledad; a través de Brian, de Freddie Mercury o de Ariel, Ramírez y Correa trastornan un orden patriarcal, corroborando lo que Pierre Bourdieu escribe con respecto al “movimiento gay y lésbico” que, según él, “cuestiona muy profundamente el orden simbólico vigente y plantea de manera muy radical la cuestión de los fundamentos de este orden y las condiciones de una movilización lograda con el fin de subvertirla” (161). Ese orden simbólico se ve quebrantado por estos poetas jóvenes mediante la afirmación de un cuerpo que les permite expresar con fuerza sus convicciones y su identidad sexual: instauran así un “Yo-piel”, según la terminología creada por Didier Anzieu:

La instauración de un Yo-piel responde a la necesidad de una envoltura narcisista y asegura al aparato psíquico la certeza y la constancia de un bienestar básico […]. Por Yo-piel, designo una figuración de la cual el Yo del niño se vale durante fases precoces de su desarrollo para representarse a sí mismo como Yo que posee en sí los contenidos psíquicos, a partir de su experiencia de la superficie del cuerpo (61).

Esa “superficie del cuerpo”, ilustrada por la desnudez en el poemario de Correa, por el falo en la obra de Ramírez e Ilabaca, así como por el sexo femenino en la obra de esta, por las formas y los contornos en los poemas de Contreras, les permite a los poetas desvelar un poco más su personalidad y la de sus voces líricas, sin olvidar, pese a todo, la inmersión en los cuerpos de estas, yendo más lejos que la simple superficie. Pero ese canto al cuerpo es igualmente un canto al alma, a los sentimientos y a los sentidos de los hablantes. El cuerpo de estos se

construye a partir de la evocación del encuentro con el ser amado y mediante la reconstrucción elaborada por el lector, respondiendo así a la pregunta que se plantea Francis Berthelot acerca del héroe novelesco: “¿cómo puede el cuerpo de un personaje nacer de un encuentro entre su propio cuerpo y el cuerpo ajeno? (182).

Cuerpo textual: mayúsculas, minúsculas, puntuación

La plasticidad de los cuerpos, cantados por los poetas a los que evocamos, es un ejemplo de la importancia concedida por los poetas chilenos jóvenes al aspecto visual de su creación. Sobre esta temática, Emmanuelle Pelard escribe:

Si la poesía gráfica hereda de las investigaciones icónicas, espaciales y reflexivas del poema instauradas por la poesía visual y las perpetúa, se caracteriza muy específicamente por una conciencia aguda y un pensamiento íntimo de la escritura, se focaliza en la activación y la realización del potencial poético y lírico —inicialmente en un estado latente— de la grafía, de la textura plástica del signo inscrito (4).

Podemos descubrir ese “potencial poético y lírico […] de la grafía, de la textura plástica del signo inscrito” en las obras de los poetas jóvenes actuales: estos emprenden un trabajo visual construido a partir de la ausencia de puntuación y del juego entre mayúsculas y minúsculas (Paula Ilabaca, Fernanda Martínez Varela), del tamaño de las letras (Héctor Hernández Montecinos) y de la tipografía (Fabián Burgos), de la fragmentación (Christian Aedo) y de la deformación (Maximiliano Andrade). Ese juego gráfico crea finalmente una coherencia global y vínculos entre los poetas de las dos generaciones y de las diferentes unidades de generación que se estudian en este ensayo, dado que las barreras y fronteras entre ellas tienden a derrumbarse. Contribuye, por lo demás, a la instauración de un ritmo que, como señala Henri Meschonnic, “no es únicamente el acentual” (217). Coincidimos con él cuando dice

Una página siempre es un ritmo, y un momento del ritmo que es la unidad-libro […]. Defino el ritmo en el lenguaje como la organización de las marcas por las cuales los significantes, lingüísticos y extralingüísticos […] producen una

semántica específica, distinta del sentido lexical, y que llamo la significancia: es decir los valores propios a un discurso y sólo a un discurso (303).

En el discurso poético de Ilabaca y de Martínez Varela, algunas de estas “marcas” están constituidas por el desvío de las normas tipográficas, en particular del uso habitual de las mayúsculas, de las minúsculas y de la puntuación.

Las dos poetas se liberan de las normas sofocantes con el fin de que brote la “significancia” a partir de la subversión de dichas reglas. En Estados de mi corazón, el lector descubre la presencia de puntos seguidos de minúsculas. Por ejemplo, en el poema “6 de febrero”: “me tomé una pastilla y dormí muy bien. la otra / noche después de escribirte estuve insomne toda / la noche. creo que pude dormir una hora. ayer / estuve despierta todo el día y los nervios tensos […]” (77). La tensión de la hablante tiene repercusiones sobre el enunciado que parece, a su vez, incapaz de hacer una pausa a lo largo de las frases que lo componen, lo que explicaría la ausencia de mayúsculas. El “ritmo” definido por Meschonnic es central aquí: el discurso lírico ilabaquiano se convierte en logorrea; sus pensamientos continuos reflejan el estado de conciencia permanente de la voz que, insomne, está obsesionada por la ausencia del hombre a quien ama. El comienzo de las frases que empiezan por una minúscula (“la otra / noche”, “creo que pude dormir una hora”, “ayer estuve despierta”) confirma esa vigilia de la hablante. Si en los versos de Ilabaca el juego con la puntuación y la ausencia de mayúsculas es particularmente significante, ocurre lo mismo con una de las representantes de la unidad de generación Halo, Fernanda Martínez Varela que, por su parte, elimina toda puntuación, pero conserva las mayúsculas en La Sagrada Familia:

Por las noches yo en ella pensaba

y si en ella pensaba no podía dormir En la escena un matrimonio hijos

tomando jugo de naranja Un perro labrador La enana aún anda en la

cocina Silba bajo duerme siesta el papá Luego encera usando el palo

de una escoba vieja La niña que corre y ensucia Enana vuelve a limpiar

Tú y el té con limón No sabía quién era el hombre quién

la mujer […] (18).

El flujo de los recuerdos se reproduce gráficamente por la ausencia de mayúsculas, mientras que el paso de una idea a otra se hace por el empleo de mayúsculas que, de manera anómala, no se colocan tras un punto. El compás del texto lo dan la acumulación de fragmentos verbales que reconstruyen, trozo tras trozo, un puzzle de recuerdos, así como las frases nominales, desprovistas de verbo principal. Estas escenas, aparentemente anecdóticas ("hijos tomando jugo de naranja", "perro", "anda en la cocina", "duerme siesta el papá"), precedidas o entrecortadas por largos blancos textuales (al comienzo de la estrofa y antes del sintagma "No sabía quién era el hombre quién / la mujer"), parecen requerir un esfuerzo de parte de la voz lírica para que no se caigan al olvido. Estas constituyen, en efecto, momentos importantes de su pasado, que la construyeron y que ella se empecina en reconstituir.

Este procedimiento lo emplea igualmente Carla Retamal (1987), quien comienza a publicar en antologías a partir de 2006 y es titular del premio "Cuelga tu poema", entregado por la universidad de Talca en 2007. Citemos "Puerta abierta":

Dejaré de escribirle Lo haré Usted siga así que me dan ganas Me

dan ganas de besarlas a todas y morderles la boca Me dan ganas de

llevarlas a mi casa y desvestirlas Y ponerle las ligas suyas Y sentar-

las en mi mesa Embetunarlas en crema y pensar que son usted Siga

así que me dan ganas de acostarme con ellos también De quebrar el

sillón cama que a usted tanto que le gustaba Siga usted así por favor

[no pare […] (Contreras, 124).

El lector descubre, en estos versos sin puntuación, a un Yo lírico descontrolado, obsesionado por la relación sexual, insaciable, mientras que los versos, en un ímpetu lingüístico inextinguible, parecen desfilar sin pararse nunca. Las referencias al placer y al deseo (“Me dan ganas”, “morderles la boca”, “desvestirlas”, “acostarme con ellos”, “quebrar el sillón cama”, “Siga así por favor no pare”) son múltiples y presentan a una voz poética que, revelando su bisexualidad, queda atraída por el contacto carnal de “todas” y de “ellos”.

Dimensión de las letras y símbolos tipográficos[12]

Héctor Hernández Montecinos, en Guión, juega con la dimensión de las letras y con la creación de estrofas constituidas de extraños símbolos tipográficos o de poemas cuyos versos se escurren como una lluvia. La página, invadida por un caos visual (tamaño de los signos, ausencia de espacios tipográficos. Véase Figura 1) y por un contenido heteróclito de ideas yuxtapuestas y sucesivas, sin vínculo aparente entre ellas, crea un efecto de sorpresa en el lector desconcertado por una suerte de cadáver exquisito en el cual el flujo verbal parece ininterrumpido. El hablante da rienda suelta a su imaginación y a su creación, al no imponerse ninguna barrera y al jugar con las sonoridades (aliteraciones en [k], [s], [p]) así como con la acentuación, mediante el empleo de palabras esdrújulas ("últimas", "problemática", "sórdida") y agudas ("panteón", "combustión").

El juego gráfico lo emprende otra vez Héctor Hernández un poco más adelante en el mismo poemario (Figura 2); a partir de una frase única, "La desmaterialización es un privilegio", el hablante, que repite indefinidamente la misma oración, crea un texto metapoético en el cual la desmaterialización del lenguaje, del verso y de la estrofa da lugar a una avalancha de letras por el espacio de la página, "privilegio" concedido al poeta capaz de jugar con las palabras y de desestructurarlas, hasta el punto de utilizar símbolos que se sustituyan a cualquier lenguaje intelegible (Figura 3): el Yo lírico se desplaza con Coyote, igual que la voz lírica de Gabriela Mistral en Poema de Chile, acompañada por el niño-huemul. Hace una serie de encuentros fantásticos a través de mundos extraños, a los cuales se suma, en este caso, la presencia de un lenguaje desconcertante. Estos versos están repletos de extrañeza y de misterio. Los acentos, las barras oblicuas y otros signos tipográficos engendran en el lector un efecto de sorpresa semejante al efecto causado por el Coup de dés de Mallarmé. Aquí, los signos dibujan —si el lector hace prueba de imaginación— una suerte de lobo, zorra o coyote, cuyos dientes serían los acentos circunflejos del antepenúltimo verso de esta estrofa-enigma y las orejas serían el verso uno de la misma estrofa. El discurso incomprensible y la imposibilidad de ver al que lo pronuncia juegan con los límites del lenguaje; la creación poética va más allá de lo expresable, y se convierte en sonido, grafismo y sensaciones.

Mancha, línea, vacíos, ilegibilidad

Como se dijo anteriormente, Héctor Hernández Montecinos, en Guión, trabaja sobre el sonido, las letras, la condensación semántica. Así, el mismo poeta, en una nota al pie, escribe que "La obra está en un constante presente por lo que cualquier palabra que se escriba la convierte en una forma de pasado. El comienzo de la escritura representa el fin de la escritura (la palabra escrita como imagen: onomatopeya gráfica)" (54). La escritura se autodestruye a partir del momento en que está efectuada: con el fin de desmostrarlo, el poeta llena el espacio de algunas páginas de letras repetidas, de palabras en desorden, de textos truncos en los cuales algunos términos quedan reemplazados por líneas que al lector le toca completar, de manchas o signos tipográficos incomprensibles. La mancha que el poeta introduce en la p. 140 de su poemario, que representa un guión —guiño al título del libro— parece materializar los versos "Tal vez en este momento la única confesión/ es la de decir que las cosas y nada tiene nombre" (136), empleados dos páginas antes (Figura 4). La voz poética de Guión demuestra la fragilidad de la escritura, de la palabra y de la vida, encarnada por el simple guión que relaciona al ser humano con la existencia o al lector con el texto, igual que la mancha anclada en cada uno de nosotros desde el origen. La mancha, la línea, e incluso los símbolos citados anteriormente serían entonces aptos, a través de lo implícito, lo no dicho, la brevedad, para proponer una reflexión sobre el lenguaje y su fragilidad. Se puede citar el caso del texto numerado "1.3" en [guión]:

1.3.

un_________________ debajo_______________ del
_________________ línea _________________
rieron _______________________________ color sin
_______________ vestidos ________________
furia _________________________________ no me
_______________________ que ______________
alfileres ______________________________
___________ mi pupila____________________
como________________________________ hubiese
__________ ayer________________________ según
____________ _______ perros ________________
dirección_____________ ni vieron más ____________mi
________________ está quebrada _____________ ADN
cogito interrumptus (241).

Se le solicita al lector para que colme los huecos y el silencio lingüístico. El Yo lírico propone algunos fragmentos de versos y, por estos términos dispersos, se refiere a la vista (“mi pupila”, “ni vieron más”) y a la fractura (“está quebrada”); por un juego de palabras construido a partir de un latinismo (“cogito interrumptus”), se sugiere la interrupción de la reflexión o de la lógica del pensamiento. Este discurso fragmentario invita al receptor a leer entre las líneas; en efecto, parecería posible recomponer, a través de estos elementos, el mensaje del Yo, quien se divierte al dejar a su lector en la opacidad (“ni vieron más”), al romper con los códigos y la capacidad de comprensión directa del texto poético cuyo “ADN” queda constituido por el vacío y lo implícito. El verbo “reír” podría, por su parte, remitir al aspecto lúdico del texto y el vocablo “furia” correspondería al objetivo esencial de la escritura de Hernández Montecinos, ampliamente abordado en la segunda parte de este ensayo: la expresión de la rabia. Esta estrofa está entonces repleta de significancia, pese a los vacíos que la van royendo.

En cuanto a Christian Aedo, también juega con la ininteligibilidad, pero ayuda a su lector que, para acceder al significado de algunas páginas de Recolector de píxeles (2009), debe manejar el libro-objeto colocando en la página una hoja de calco anotada que completa el texto trunco (Figuras 5 y 6); acá van las dos partes de un extracto de este texto que deben superponerse para poder leerse y, una vez efectuada esta manipulación, es posible leer el poema siguiente:

cuántos pájaros pueden ser considerados una bandada

cuál

es la proporción exacta entre una historia de amor

y la barbarie de un país irreparable

el Parque Forestal es fiesta de pendejos

un ruido interrumpiendo la imagen

de una ciudad sin solución

Nuestro problema es menor:

Andrés Pardo

Desaparecido en mil

nueve74

A la fecha

sin militancia política conocida

Nuestro problema es cien veces menor (s/p.).

El estilo antipoético se emparenta con el de Juan Luis Martínez en La nueva novela. Encontramos interrogaciones semejantes a problemas matemáticos y cercanos a lo absurdo ("cuál / es la proporción exacta entre una historia de amor / y la barbarie de un país irreparable"). Este juego verbal no impide no obstante la conciencia de los dramas de la sociedad chilena contemporánea: el Yo evoca así "una ciudad sin solución", la urbe convirtiéndose en espacio problemático, y elabora una comparación entre "Nuestro problema" y la trágica desaparición de Andrés Prado. De esta manera, el texto cobra un valor político, recordando la siniestra realidad de los desaparecidos bajo Pinochet y estableciendo una jerarquía entre el problema menor, citado por el hablante, y el drama mayor, recordado por un movimiento retrospectivo ("Desaparecido en mil / nueve74"). Como lo demostré más arriba, el tema político y la referencia a eventos que se produjeron durante la dictadura, aunque no ocupen más que un espacio secundario en los discursos líricos de los poetas chilenos jóvenes de hoy, no vienen escamoteados en la producción de estos: es el caso de Aedo. Jaime Pinos, acerca del poemario de Aedo, escribe:

Desplazamientos textuales en la página, juegos de tipografía, recursos gráficos e intervenciones en la materialidad del libro. El trabajo con la forma metaforiza la dispersión y la fractura de la experiencia y la realidad de que se habla en el texto. […] En cuanto al ejercicio de la escritura como experiencia individual, el sujeto se plantea a sí mismo como un recolector. Alguien que no inventa nada. Alguien que se limita a juntar los trozos dispersos como quien recoge guijarros en el río (s/p.).

Esos “trozos”, la “dispersión” y la “fractura” podrían remitir a la conciencia de una sociedad que separa a los individuos, pero también a la fractura experimentada bajo la Junta militar dados la persecución en contra de los opositores políticos, la represión que sufren y el exilio de muchos de ellos. El lector, para acceder al mensaje, debe entonces “pegar” los fragmentos dispersos a través de la asociación de dos páginas que permiten reconstruir el texto; reestructura, de la misma manera, una sociedad escindida, y evita que la Historia chilena dolorosa de finales del siglo XX se caiga al olvido.

Tipografía informática

Otro ejemplo me parece particularmente elocuente: se trata de Daniel Olcay Jeneral, quien utiliza los códigos tipográficos de la informática para elaborar su poema:

YYZ: Experimento Ludovico, versión 86.08.432

>>

[start secuence 1: press enter]

(perro busca su cola / día soleado / Gorgona te señala con el dedo / bebé riendo / flores en el campo / Elvis Presley bailando en blanco y negro / eclipse solar / monstruo de Frankestein / paraíso tropical / bomba H / huevo frito / el desierto)

[repeat: Y(es) or N(o)]

[start secuence 2: press enter]

(bebé naciendo / colisión de automóviles / manzana podrida / pescado degollado / Gorgona masturbándose / caníbales almorzando / incendio forestal / soldados de la Gran Máquina marchando / beso al atardecer / dirty sánchez / pareja de ancianos en la plaza / gloryhole amateur)

[repeat: Y(es) or N(o)]

[start secuence 3: press enter]

(enano sodomizado / suicidio masivo / la Luna estallando / neo-napalm / silla eléctrica / lobotomía / mujer torturada / niño quemado a lo bonzo / hombre torturado / fuegos artificiales / stand-up comedy / Gorgona durmiendo / asado familiar)

[repeat: Y(es) or N(o)]

[start secuence 4: press enter]

(estática: imagen & audio)

[repeat: Y(es) or N(o)] […] (65-66).

Si este autor le concede al aspecto gráfico un lugar importante, ¿su escritura poseería rasgos característicos que se emparentaran con los de la poesía digital? Para Serge Bouchardon, "la escritura digital, es la escritura sobre un soporte y con herramientas digitales" (214) que viene acompañada por "una gran diversidad de prácticas" (38). En los versos de Olcay Jeneral, el uso de códigos e indicaciones informáticas y tecnológicas da lugar a un discurso poético desorganizado y desconcertante: los sintagmas nominales se siguen sin lógica aparente, separados por barras oblicuas. El Yo lírico parece describir la lectura que realiza en su pantalla de computadora: aparecen archivos fotográficos y páginas de Internet en un flujo de imágenes y frases que le marean al lector. El mal gusto, las referencias pornográficas, la perversidad de ciertas evocaciones ("caníbales almorzando", "enano sodomizado", "glory-hole amateur", "silla eléctrica") constituyen como palabras clave escritas en un motor de búsqueda, creando un nuevo jardín de las delicias semejante al del Bosco, e incluso un mundo invadido por escenas espantosas, violentas y llenas de sexualidad desenfrenada.

Estos discursos, a menudo codificados y lúdicos, no se limitan a un simple juego formal. Vienen acompañados por un mensaje a veces político y social, así como por una reflexión metapoética emprendida por estos poetas jóvenes, deseosos de continuar, reforzar e intensificar la renovación lingüística puesta en marcha por sus predecesores (Nicanor Parra, Juan Luis Martínez, Raúl Zurita). Su objetivo consiste en suscitar una nueva mirada hacia el texto poético, efectuando un trabajo profundizado sobre la tipografía y los vacíos textuales. Estos poemas gráficos, asociados a los poemas que incluyen imágenes y que son evocados más adelante, constituyen un buen ejemplo del afán de trastorno de la lectura habitual del poema en el espacio de la página y reproducen un mundo en desorden donde reina el sufrimiento, lo que me permite coincidir con Henri Meschonnic cuando escribe: "Los tipografismos, denominadores comunes de discursos diversos,

extienden lo fragmentario al cuerpo tipográfico del vocablo. Lo fragmentario como drama del pensamiento, de la escritura, se extiende entonces de lo auténtico a su modelización" (1979 46). La fragmentación y la descomposición son, por consiguiente, constitutivos de estos discursos líricos.

La imagen como apertura al sueño y a la invención

Numerosos poemas de los autores jóvenes se valen igualmente de la imagen que, como el signo tipográfico, juega un rol esencial dentro del discurso lírico, ocupando el espacio textual y completándolo, incluso reemplazándolo. Tanto los poetas novísimos (Héctor Hernández), como algunos poetas de Halo (Maximiliano Andrade, Cristofer Vargas Cayul) o exteriores a ambas unidades de generación (Pablo Lacroix, Víctor Munita Fritis, Andrés Urzúa de la Sotta, Fabián Burgos) se valen de esta práctica de escritura intermedial: prueban, una vez más, la profunda renovación estética emprendida por los nuevos poetas chilenos de comienzos del siglo XXI.

En su serie de doce poemas titulada “El niño que soñaba juguetes” de Debajo de la lengua, Héctor Hernández se sirve de la imagen con el fin de sumergir a su lector en un mundo donde prevalecen imaginación, invención y sueño, como en el poema “I”:

Años antes de conocerlo yo soñé con él: lo recuerdo más o menos como un niño menudo, de tez más oscura que la mía, tenía el pelo rizado y siempre estaba sonriendo. Era hermoso y resplandeciente. A pesar de que en aquel entonces yo era pequeño, él era mayor que yo. Lo veía caminando por una calle con un gesto tan simpático, mordiéndose la comisura de los labios y mirando a todas partes, entonces de improviso él hacía un dibujo en una pared. Mi madre que también soñaba con él esa noche se quejaba de la travesura, pero yo no pude olvidarla jamás. La figura era como:

Cuando desperté lo primero que hice fue intentar copiar esa imagen, pero me resultó algo así:

Era muy niño aún y nadie me había enseñado que existen otras maneras de dibujar a alguien. Esto era lo más rápido y fácil, pero a mí no me gustaba porque no tenía ojos que brillaran, ni pelo que se desordenara con el viento. Luego empecé a usar manchas y colores para pintar y reconocer formas de animales, rostros, países y eso sí era más divertido. Rinocerontes con sombrero de copa, sirenas llevando bandejas con volcanes, la cara de un japonés con bigotes de charro. A los dos años siguientes aprendí a leer y a los diecinueve a escribir mis primeros poemas (189-190).

El hablante mezcla bloques estróficos muy narrativos, relacionados con la niñez, y dibujos infantiles. Un contraste se produce entre el dibujo simbólico, realizado por el muchacho con el que sueña el Yo —mientras que no es más que un niño él también cuando se produce el sueño—, y el dibujo que este crea. El primero, simbólico, solicita la imaginación del lector-espectador que debe dilucidar el enigma contenido en este dibujo-graffiti compuesto de líneas horizontales y verticales, así como de círculos y puntos, mientras que el segundo dibujo muy simplista deja entrever, a pesar de todo, que es un personaje el que queda representado. El Yo defiende, aparentemente, las “otras maneras de dibujar a alguien” igual que Hernández Montecinos pone en marcha otras maneras de poetizar. Lejos de cualquier reproducción mimética del mundo circundante, el hablante invita a los artistas a re-crear realidades, a utilizar la fuerza simbólica de las imágenes, pero también, implícitamente, la de las palabras, con el fin de crear nuevos universos y seres como esos “rinocerontes con sombrero de copa” o esas “sirenas llevando / bandejas de charro”. Es lo que emprende Hernández Montecinos que disfruta introduciendo al lector en mundos extraños, insólitos y sin embargo fuertemente expresivos. Esa vuelta a la infancia le permite al autor referirse a una forma de inocencia, pero también incitar a la búsqueda de una profundidad de la imagen, dibujada o sugerida por la palabra poética.

El cruce entre imagen y texto es igualmente muy importante en Fractal de Pablo Lacroix, poemario en el cual colabora con Constanza Cox, la cual realiza el trabajo visual que ilustra cada poema. Escribe Alexis Donoso:

La materia prima del escritor de FRACTAL & Der Golem es la imagen. Una imagen como un espacio parlante que proclama en alta voz una imposibilidad. Una imposibilidad de ser por fuera del tiempo que la configura, que la proyecta no entera, infinita. Una imagen-punto-triángulo-agujero, "un pequeño cuerpo que gobierna sobre otro y sobre otros" nos dice Pablo, que devora tiempo-espacio, y a sí misma agregaremos. […] Nada escapa al poder de la imagen fractal, que se expande y contrae en su morbosidad abarcando, afectando, dañándolo todo, haciéndonos parte de su realidad traumática en la que todo se proyecta y multiplica, ocultando los terrenos vacíos, imposibilitando una salida. […] Es una idea original del tiempo, que rompe con la tradición de las imágenes que el tiempo nos ha dado de sí, porque al final TIC TAC-TIC TAC, esto se trata del tiempo, de la ilusión del tiempo en que se hace posible la vida (s/p.).

Esa obsesión por el tiempo y la imagen del círculo, así como la evocación de estragos, de devoración y de salida imposible están presentes en el discurso poético de Fractal en el que ilustraciones de relojes acompañan numerosos versos. Tal es el caso del primer poema en que la imagen fractal, presentada a través de varias definiciones ("sitio", "coordenada", "punto cardinal") remite entonces al espacio, pero también al tiempo pues conlleva el tránsito ineludible de este, que conduce a la muerte y hace del ser un "esqueleto que / proclama" (Figura 7). El Yo es consciente del encierro que representa la imagen fractal, así como lo muestra la abundancia de formas circulares dibujadas en circunvolución alrededor del texto, las cuales impiden escapar de esta misma imagen ("no una vía que proyecte el escape"). Líneas, círculos y formas geométricas diversas se entrecruzan en este discurso lírico-visual que, a partir de conceptos científicos, desemboca, de manera implícita, en una definición de la poesía tal como la conciben los autores jóvenes chilenos pues es, ella misma, fractal, fracturada, fragmentada. El significado huidizo y la ausencia de escapatoria también caracterizan plenamente la escritura poética de Lacroix, así como de numerosos poetas chilenos jóvenes de hoy, cuyo objetivo es suscitar, como en la poesía vanguardista de comienzos del siglo XX, pero con los recursos propios al siglo XXI, fuertes impresiones en el lector, jugando con las posibilidades lingüísticas y el espacio de la página. Pero Pablo Lacroix le da a la imagen fractal una polisemia interpretativa, puesto que podría encarnar igualmente la sociedad de hoy, como se descubre en otro poema construido en torno a la referencia anafórica "Si no…no importa", constituida de negaciones y privaciones (Figura 8). La imagen que ilustra el texto está, a su vez, hecha de carencias y vacíos,

como un edificio en construcción y no acabado. Los versos remiten a una forma de indiferencia (“no importa”), como si el paro, la ausencia de familia, la miseria o la soledad no produjeran la más mínima compasión en la voz lírica. El poema se acaba por una terrible afirmación: “La Imagen Fractal lo tendrá sujeto”. Dominado y aplastado por la imagen fractal polimórfica y polifacética, el ser humano parece incapaz de salir de este laberinto y de esta dictadura de la imagen fractal que es la sociedad en la cual vive (“este sistema Fractal que llamamos Chile”, dice el Yo poético en la página anterior). La vida se convierte en imagen fractal pues fractura al individuo. El yo juega entonces con la noción de irregularidad contenida en la definición de la imagen fractal, y propone una acepción más amplia de esta dado que parece abarcar, en su seno, una multiplicidad de significados que le toca al lector dilucidar. El poema es, al fin y al cabo, imagen fractal pues se difracta en múltiples interpretaciones.

Por su parte, Maximiliano Andrade en Bonzo trabaja sobre la descomposición y la deformación de la imagen. El 20 de abril de 2018, por mensajería instantánea, el poeta me explica que

todas las imágenes del libro son originales. El ejercicio de la segunda parte de imágenes, son deformaciones análoga-digitales es decir trabajé con diseño tipográfico y luego hice un juego con el scanner, al momento de escanear iba moviendo las palabras […] como una de las cosas que buscaba específicamente en ese poema, era el movimiento. Repetí muchas veces la palabra “arder” como verbo y motor del fuego. Es decir, no hay fuego sin combustión. No hay fuego sin arder. No hay fuego sin luz […]. También hay una dimensión visual ineludible. Una cuestión ritual que explicita la acción de lector-observador […]. Creo que arder puede involucrar un grupo de poetas, pero no a partir de la destrucción, creo que puede ser a partir de la destrucción del propio texto, quiero decir, una destrucción de lo individual pero consciente de una tradición enorme. De ninguna manera busca una revolución, más bien es un arder subversivo. Eso se ve claro en la poesía del 2000 pero ahora no siento que sea así, más bien hay una cierta sublimación, un ejercicio de catarsis de voces diferentes, un juego de proyecciones.

Si los “Novísimos” rompen con la poesía de los ‘90, los poetas de Halo se sitúan

más bien en una continuidad con respecto a estos mismos “Novísimos”, explorando nuevas experiencias poéticas y enseñando su singularidad. En la obra de Maximiliano Andrade, el juego visual (Figuras 9, 10, 11) se construye alrededor del movimiento y de la interacción: a la búsqueda de contacto con el lector se suman, por una parte, el trabajo sobre el movimiento que la imagen consigue expresar y, por otra parte, el lazo con una tradición poética que hizo de la imagen un elemento clave de su discurso lírico. Tres ilustraciones, creadas a partir de la reiteración del verbo “arder”, van deformándose poquito a poco, perturbando la mirada del lector y solicitando su participación. La deformación y la devastación, cantadas por el Yo ignícola, instauran un discurso lírico que va autodestruyéndose. Las llamas y el incendio, omnipresentes en los versos, se materializan en las imágenes que se derriten bajo el efecto del fuego. Se tratará, para el Yo poético, de recrear una materia textual y visual a partir de una escritura hecha cenizas. Alejandro Arturo Martínez explica acerca de las imágenes deformadas de Bonzo que se trata de “un ejercicio visual tipográfico, ya que apreciamos distintas imágenes de palabras estiradas, desintegrándose, en movimiento, como tratando de escapar de su propia limitación plástica” (s/p.), mientras que Fernando García hace referencia a la idea “de dinamismo, movimiento, cambio, la de creación por medio de la destrucción” que caracteriza este libro de Andrade (s/p.).

Se vuelve a encontrar la idea de movimiento en los versos de Cristofer Vargas Cayul que reescribe la creación del universo e intenta unir al ser humano con el cosmos en un discurso lírico que incluye dibujos de estrellas y flechas; se crea así un mapa celestial y astral que proyecta al hablante a millones de años luz atrás:

Los colores de esta noche han muerto Ahora sólo hay una gran luz brillando en el fin del mundo

[…] Todos somos Dios y estamos hechos de cristales Todos somos Dios y somos piedras preciosas flotando en la infinidad del universo Todos somos Dios Todos al inicio y al final seremos pequeños cuerpos luminosos

Del nacimiento de la estrella roja (Halo 234-235).

El Yo poético se encuentra perdido entre los astros y presenta al ser humano como un fragmento del universo. Si reflexiona sobre la desaparición y la pequeñez del ser, lucha igualmente contra las tinieblas a través de un canto a la luz y al brillo, como lo demuestra la presencia de materiales pertenecientes a esa isotopía ("cristales", "piedras preciosas"). El hombre, como Dios, es capaz de creación ("Todos somos Dios"), y es el poeta en particular, sugerido en estos versos, quien posee ese poder, recordando al "pequeño Dios" tan importante para Huidobro. El Yo reivindica su fe en el hombre, capaz de crear las obras más grandes. Así, ese ser humano todopoderoso, vivo, brillante, y ese canto al nacimiento lanzado por Vargas constituyen el contrapunto de la destrucción por el fuego que obsesiona al Yo de Maximiliano Andrade. Pulsión de vida y pulsión de muerte parecen entonces mover el discurso lírico de ambos poetas jóvenes.

La imagen, lo lúdico y el compromiso

Otro aspecto del empleo de la imagen en el discurso lírico de los poetas jóvenes del siglo XXI es el elemento lúdico presente en Tetris (Libros del Pez Espiral, 2015) de Andrés Urzúa de la Sotta[13]. Sus poemas, titulados “Level”, constituyen niveles de juego idénticos a los del famoso videojuego Tetris. El libro, cuya portada representa la pantalla de una consola, es entonces una invitación a divertirse por la escritura poética. El lector pasa de un nivel a otro a lo largo de su lectura. En el poema “Level 14”, el Yo dice:

								S
								A
								D
								N
M		E	T			S	G	E
Á		U	A	E	A	A	R	I
S	TEMPRANO	Q	RDE	S	BRIRÁN	L	ANDES	T

(s/p.).

Imitando la forma de los ladrillos superpuestos en el videojuego, este poema obliga al lector a efectuar un esfuerzo por reconstituir el texto del poema a través de un movimiento ocular a veces vertical y otras veces horizontal. En ciertas ocasiones, se realiza un movimiento ascendente o descendiente, modificando así las costumbres de lectura del receptor. La frase “Más temprano que tarde se abrirán las grandes tiendas” representa una parodia de la frase célebre de Allende, reemplazando el vocablo “alamedas” por “tiendas” en un discurso lírico implícitamente antiliberal, rechazando los valores de las sociedades de consumo. Al descubrir el poema siguiente, el lector puede, sin embargo, preguntarse si, para Urzúa de la Sotta, las palabras poseen un poder acusador pues “Las palabras caen —al igual que los hombres— / y sólo quedan vestigios, sílabas muertas, restos de piel / en el velador”. La caída de las palabras y su descomposición (“vestigios”, “muertas”, “restos”) demuestran cierto pesimismo de la voz lírica para la cual el lenguaje se desmorona y pierde entonces su consistencia. Así, si el aspecto lúdico es importante en el libro de Urzúa de la Sotta, resulta que, detrás del juego, se esconden un mensaje político, así como una reflexión metapoética singular. Estos tres aspectos (juego, mensaje, reflexión metapoética) están igualmente ligados en la obra de Fabián Burgos que crea un poema cuyos versos están lanzados a la página en Paralogismos de la sombra sin mundo:

Destejeré

el

canto

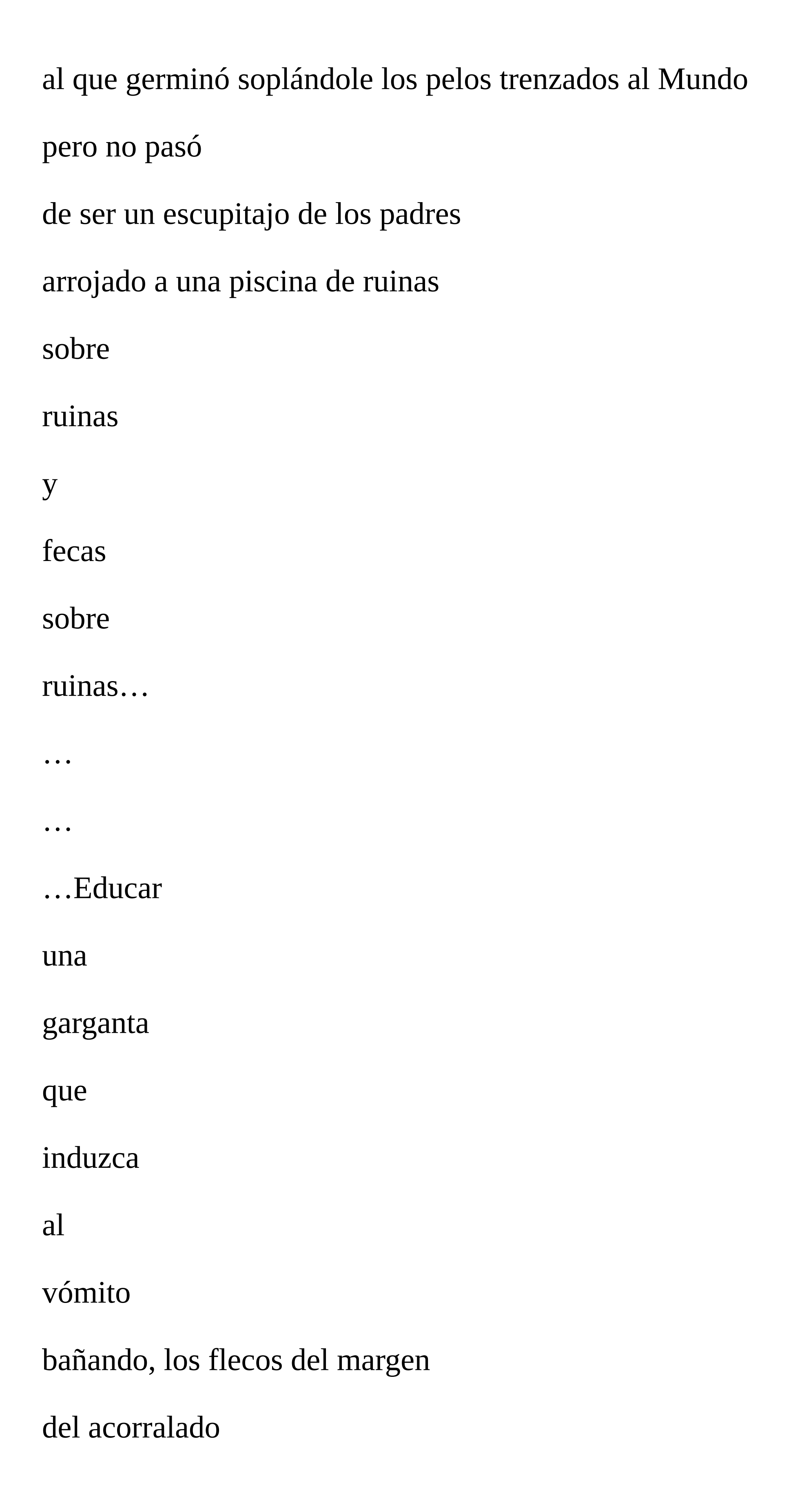
de

la

época

gritándoles al oído con un lenguaje rarísimo

que devuelva a la tribu en forma de palabra



al que germinó soplándole los pelos trenzados al Mundo

pero no pasó

de ser un escupitajo de los padres

arrojado a una piscina de ruinas

sobre

ruinas

y

fecas

sobre

ruinas…

…

…

…Educar

una

garganta

que

induzca

al

vómito

bañando, los flecos del margen

del acorralado

tormento

las

entre sienes

peatonales la

de

razón (34-35).

El Yo lírico reivindica un discurso lírico singular, capaz de descomponer la poesía de su tiempo (“Destejeré / el / canto / de / la / época”), uniendo espontaneidad de la expresión independiente de cualquier “razón” (es elocuente la palabra final tachada) y uso de un “lenguaje rarísimo” que figura en la página como un “escupitajo” y un “vómito”, igual que la técnica del dripping de Jackson Pollock. Para ese mismo Yo, la escritura extraña expresa, por el desorden verbal y gráfico, el “tormento”, suerte de eco a la rabia evocada anteriormente.

El juego queda asociado al compromiso político también en el poemario En guerra con Chile de Víctor Munita Fritis, en el cual el poeta disemina fotografías diversas, relativas a la Guerra del Pacífico. En la página 13 (Figura 12), el Yo poético solicita la participación directa del lector colocando el texto encima de las fotos-retratos de Aníbal Pinto Garmendia, Hilarión Daza y Mariano Ignacio Prado, tres políticos ligados a ese acontecimiento bélico. El texto es: “Marque con una X / la alternativa más incorrecta / (USA tus lentes 3D para marcar la alternativa)”. Efectivamente, los rostros de los tres hombres aparecen ligeramente borrosos, lo que vuelve su identificación difícil. Gracias a gafas en 3D, el lector conseguirá entonces entender quiénes son y sacar del olvido a tres figuras implicadas en un conflicto mortal. El Yo desea atribuir claramente a esos tres personajes de la Historia chilena, boliviana y peruana, la responsabilidad de sus actos. El desafío lanzado al mismo lector, a saber marcar “con una cruz la alternativa más incorrecta”, resulta difícil dado el rol idéntico de los tres en los estragos de la Guerra del Pacífico. Sería entonces pertinente, ante ese dilema, marcar con una cruz los tres rostros, en un ímpetu de venganza hacia los que llevaron a sus tropas, tanto del lado chileno como del lado peruano-boliviano,

hacia la muerte.

A lo largo del poemario, parecido a un libro-objeto en el que el aspecto visual juega un rol importante, Munita Fritis hace de la imagen un instrumento político mediante el cual la memoria de los acontecimientos de finales del siglo XIX se reactiva. En las páginas 44 y 45, aparecen dos garabatos atravesando un “0”, un “+” y un “-” y coronados por el texto “LÍNEA DE TIEMPO DE LA HISTORIA DE CHILE”, siendo la página de la izquierda el reflejo invertido de la página de la derecha (Figura 13). Esa línea de tiempo, enredada e inextricable, se materializa bajo la forma de un garabato que, en este caso, “es una expresión parcelada de un diálogo interior”, si seguimos la definición dada por François Sulger que explica que “en momentos de intensa reflexión, o de gran perplejidad, ante la extrema complejidad de una situación o de un evento, en vez de pensar en voz alta, uno garabatea para dialogar consigo mismo” (32). El espacio de la página, devastado por ese entrelazado, reproduce el campo de batalla también surcado por la violencia de los combates. Más allá de la Guerra del Pacífico, es toda la Historia de Chile la que se va reduciendo, por los dolores sufridos, a un atroz garabato. Se descubre también, en la página 231, una suerte de caligrama construido alrededor de la reiteración del término “restos” cuyas ocurrencias numerosas se cruzan y se amontonan, constituyendo un montón de escombros (Figura 14). Esos “restos” figuran bajo otra forma más adelante en el libro: la fotografía de un osario causa, en el lector, un sentimiento de espanto (Figura 15). El texto va desapareciendo del soporte en el cual está inscrito, se reduce a su más mínima expresión (se repite el vocablo “restos”) y, luego, la imagen reemplaza el texto —aunque una leyenda explica que esos restos son los de los combatientes chilenos, bolivianos y peruanos caídos en mayo de 1880. Munita Fritis, en su empresa de escribir la guerra, prescinde a veces de las palabras que se vuelven superfluas ante tales horrores.

La plasticidad de estos diferentes discursos poéticos, presente tanto en el canto al cuerpo como en el aspecto visual preponderante de los textos citados, contribuye a hacer que los mensajes transmitidos por los autores seleccionados sean particularmente eficientes. Dichos poetas, según sus preferencias, incluyen garabatos, caligramas, fotos o dibujos, descomponiendo el texto que estalla en el espacio de la página, sin disociar nunca juego visual, alcance significante de este y efecto producido en el lector. Esa diversidad es una muestra suplementaria de la gran coherencia de la creación poética de estos autores chilenos del siglo XXI que, si bien poseen puntos en común en su postura estético-ética, elaboran una creación singular, haciendo de ella una poesía proteiforme, rica y plural.

Figura 1[14]

Figura 2[15]

Figura 3[16]

Figura 4[17]

Figura 5[18]

Figura 6[19]

Figura 7[20]

Figura 8[21]

Figura 9[22]



Figura 10[23]

Figura 11[24]

Figura 12[25]

Figura 13[26]



Figura 14[27]

Figura 15[28]

Capítulo 3

Reescrituras, oralidades, forma e informalidad

Los poetas chilenos jóvenes de hoy, si reivindican una libertada creadora, se nutren de fuentes literarias-artísticas variadas. Homenaje, desviación de los soportes originales y admiración se entrecruzan en las reescrituras o las apropiaciones de fuentes múltiples.

Canto general y parodia[29]

Según Laura Hernikat Schaller, quien reflexiona sobre parodia y pastiche en la obra de Théodore de Banville, “En cuanto a la misma parodia, ¿siempre busca producir un efecto cómico o puede relacionarse simplemente por el juego? Y, sobre todo, ¿supone necesariamente una voluntad desvalorizadora respecto del modelo parodiado?” (43). Quisiera reflexionar sobre estos aspectos interesándome por lo que Daniel Sangsue llama “relación paródica” y que califica de “relación que mantienen dos (o varias) obras en la parodia” pero también de “relación particular que se instaura entre el lector y la obra paródica: reconocimiento del hipotexto, comparación entre el texto original y el texto final, percepción de estas diferencias significativas” (12). En Desencanto personal, antología publicada en 2004, ya citada anteriormente, se propone una reescritura de Canto general de Neruda por autores jóvenes, pero ¿cuáles son los textos nerudianos seleccionados y privilegiados por ellos? ¿Se trata, por la parodia, de romper con el modelo nerudiano o de rendirle homenaje?

Se echa una nueva mirada a “La tierra se llama Juan”, acompañada de una visión feminista propuesta por Fanny Campos: oscilando entre parodia y continuación, la poeta introduce a heroínas que se suman a los trabajadores y trabajadoras cantados por Neruda. Así, el poema “juana soledad esperanza” se refiere a la búsqueda del esposo desaparecido, recordando, por lo implícito, el tema de los desaparecidos de la dictadura pinochetista:

Yo no he muerto por inanición

con los dientes chirriantes aguardo

tu muerte tu cuerpo símbolo extraño

vuelva a dar sentido a la espera

colgada de tu cuello

junto a tu fotografía
muy cerca de mis pechos
bajo mi bufanda roja
una niña pequeñita
susurra tu nombre
niña pequeñita tu voz
muy dentro de la mía
en brazos de su madre
me pregunta
a la que baila una cueca sola
en las calles atestadas
cuando anda más loca
atestiguando la muerte difusa
a esa pregunta
tu paradero
yo no tengo respuestas

y me canso de saber
para qué compro tantos claveles rojos
el día de todos los mártires
si no encuentro

tumba en la cual ofrendártelos (149-150).

A través de un discurso poético conmovedor, la voz lírica femenina responde, como en un eco, a la obrera salitrera Margarita Naranjo en “La tierra se llama Juan”, poema que comienza por “Estoy muerta. Soy de María Elena. / Toda mi vida la viví en la pampa” (Neruda, 425). A la inversa de Margarita cuya enunciación en primera persona se hace desde ultratumba, Juana está viva, como lo confirma la lítote “Yo no he muerto”, y deplora la desaparición de su marido: “tu muerte tu cuerpo”, “el día de todos los mártires”, “no encuentro / tumba en la cual ofrendártelos”. La ausencia de sepultura recuerda la triste realidad de los desaparecidos de la dictadura, arrojados desde los aires al desierto, los ríos, la cordillera, el océano y buscados incansablemente por sus familiares. El anclaje referencial histórico es perceptible a través de la alusión a la cueca que, aquí, se baila sola, como lo hacen durante la dictadura las mujeres que perdieron a sus seres queridos. El aspecto visual del poema de Fanny Campos es muy elocuente puesto que parece reproducir, por sus oscilaciones, el movimiento del trapo o la errancia de la voz lírica en busca del difunto.

En el poema de Felipe Ruiz, se observa una reescritura paródica de “Los conquistadores” de Neruda, canto en el cual se evocan la llegada de los españoles al Caribe en 1493, deseosos de apoderarse del oro, y los eventos de la conquista española en el Nuevo Mundo. La parodia se efectúa por una condensación dado que un poema único responde a los 25 poemas nerudianos. En su texto, Ruiz echa una mirada retrospectiva al pasado histórico —la llegada de los españoles a las tierras chilenas— pero también aborda las injusticias de nuestros tiempos en los cuales el indígena sigue siendo el gran olvidado de la sociedad chilena y latinoamericana. La parodia, en este caso, se hace por el uso de un lenguaje muy prosaico y coloquial:

Llegaron ellos

los conquistadores

con su castaño claro

y carita de guagua

con metro noventa

y acento pirulo

engrupiendo a todas las minas de la pobla

pije culiao […].

Y se alude a las "pobres indias bastardas / sirviendo de madres puertas adentro para niños ricos / cuando en su casa su indiecito plancha lava […]" (138-139). Es a través de una desacralización lingüística y el empleo de chilenismos que se efectúa la parodia ("carita de guagua", "acento pirulo", "pije culiao"). El hablante reúne cinco siglos de injusticias cuyas principales víctimas son los miembros de las comunidades indoamericanas, todavía explotados hoy como criados de familias acomodadas.

Por su parte, Héctor Hernández parodia el poema "Amor América (1400)" de "La lámpara en la tierra" (canto I de Canto General), en el cual el Yo lírico nerudiano describe la vegetación, los relieves, las materias de las tierras americanas antes de la llegada de los españoles. Hernández desvía el poema original, conservando de este sólo residuos escritos en cursivas, como en las estrofas 1 y 5 en que la voz poética, expresándose con énfasis en endecasílabos y alejandrinos, se convierte en voz del continente, siendo el "yo" mucho más colectivo de lo que parece[30]. Lejos de ser un canto egotista, se trata de rendir homenaje a los antepasados ("padre mío") y de sumergirse en las entrañas de la Historia. En su texto paródico, Hernández procede de manera muy distinta:

Antes de los contratos editoriales

antes de los contratos éticos y morales

antes de los contratos de géneros dominantes

antes de los contratos civiles

antes de los contratos renovados y vendibles

fueron los auténticos escritores, los rebeldes,

los maricones, los que no transan, los que lo quieren todo,

sin nombre todavía, una nueva sensibilidad. […]

Yo estoy aquí para contar la historia

no de mi generación, ni la mía,

ni la de mi ira ni la de mi deseo,

yo quiero escribir una biopolítica

de los hombres que son como seré,

bordeando fisuras y señales

devenires y exageraciones,

torrentes y chillidos

borrachera y angustias,

furias y soledades (105-106).

El Yo lírico, en este caso, denuncia, mediante la anáfora y una diversidad de versos, los contratos editoriales que alejan a los poetas de su autenticidad y de su misión de rebelión, y enseña con el dedo cualquier regla que impida la libertad de ciertas minorías ("contratos de géneros dominantes"). El mismo hablante, por el empleo de la primera persona del singular, pasa del canto general a un desencanto personal en el que lo que prevalece es la expresión de una individualidad o de la de un grupo de autores y seres humanos que comparten las mismas impresiones y una cólera similar ("ira", "furias") así como un fuerte sentimiento de soledad. La cólera y la furia, e incluso la rabia, serían, no obstante, el lazo entre el texto de origen y la reescritura que hace Hernández.

Si Neruda se abre a la Historia del continente, se constata también una reorientación hacia sí mismo como, por ejemplo, en el canto "Yo soy" de Canto General en que el Yo lírico nerudiano comparte sus experiencias de viajes, descubrimientos o su toma de conciencia de los horrores de la guerra. Varios poetas de Desencanto personal parodian este canto: tal es el caso de los textos de Marcela Saldaño y de Diego Ramírez. Se procede a una parodia del primer poema del canto, "La frontera (1904)", efectuada por Saldaño en "Soy urbanidad". Neruda, en el hipotexto, canta su descubrimiento de un mundo natural hecho de flores, selvas, caminos, perfumes y aguas y Marcela Saldaño traslada el lugar de enunciación a la urbe conservando el empleo del verbo "ver" en pretérito indefinido y en primera persona[31]:

lo primero que vi fueron fauces encendidas

planicies escalones húmedos

el automóvil desconocido que sangra de vez en

cuando

nueve inexistentes meses fertilidad suave y

tormentosa

soledades en la boca de mi padre

las fauces entraban y salían fuentes de germen y

otoño

todas entraban pero ninguna vio el primer árbol

el encendido que grita

mi traje enmohecido cayó sobre las ruedas del

transporte fantasma

lo oscuro se manifestó en hondos regocijos

vecinas dudas y ruidos de linaje

en mi bestia caída en los brazos del ante jardín (79-80).

La enumeración hecha por el Yo nerudiano, introducida por "Lo primero que vi", viene desvirtuada por el Yo de Saldaño que, a partir de estas palabras iniciales ("lo primero que vi"), hace referencia a los "escalones húmedos", a "el automóvil desconocido" y a las "soledades en la boca de mi padre" a través del recurso a los tristes recuerdos de la niñez y a su nacimiento, convirtiéndose el bebé en "bestia caída en los brazos del ante jardín / que duele en exceso / los días de lluvia". Los grandes espacios nerudianos se ven reducidos a pequeñas proporciones en estos versos, los "bosques" convirtiéndose en un simple "ante jardín". El discurso lírico de Saldaño, hermético, multiplica las referencias extrañas, las imágenes de vida ("fertilidad", "germen") y de caída, de fuego y de agua ("encendidas", "húmedos", "encendido").

Por lo que se refiere a Diego Ramírez, este parodia el último poema del canto "Yo soy", titulado "Termino aquí"; en la última estrofa del poema original, Neruda anuncia el fin del libro, nacido de la ira y cuyo contenido está impregnado de fuerza y de solidaridad; presenta igualmente Canto general como texto de combate[32]. En cambio, el poema de Diego Ramírez, también titulado "Termino aquí" está centrado en el Yo lírico, sin apertura solidaria visible; este reivindica una superficialidad del lenguaje poético que, como poeta, maneja; no deja espacio para la polisemia interpretativa ("Esta como mi única re / lectura posible") y rechaza cualquier profundidad de su discurso lírico ("El silencio general: yo no le hablo de las enfermedades genéticas, ni a las tristes interpretaciones de un show pobre y sin gracia […] Yo no estoy desterrado ni de mi pelo que es más lindo, ni de mi cuerpecito que se ve más frágil, ni de mi actitud que es más víctima, yo como niñito no juego con mayores discursos de supuestas mártires que con lágrimas intentan re leer todo esto") (198-199). Este discurso, falsamente ingenuo y construido en torno a una sencillez lingüística, es profundamente autobiográfico pues el Yo lírico y la voz de Diego Ramírez no hacen más que uno. Se trata de un discurso de la sinceridad y no de la queja —

dado que la meta no consiste en conmover al lector y a la crítica—, y de un discurso que, nacido de la exclusión, defiende una diferencia sexual. A la fuerza de Neruda se opone la fragilidad de Diego Ramírez; este no tiene entonces la intención de matar al padre-Neruda, sino de proponer otra estética y una afirmación de sí mismo a través del texto poético.

Presencia de Gabriela Mistral

Además de un interés por la poesía de Neruda, los poetas jóvenes manifiestan una fascinación por la obra de Gabriela Mistral de la cual proponen reescrituras u homenajes. Así, en el poema "Mistrala love" de Brian, el nombre de mi país en llamas, el hablante de Diego Ramírez, a partir del primer verso del poema "Apegado a mí", canción de cuna contenida en Ternura (1924)[33], expresa su amor por Brian, como lo muestran los primeros versos del largo poema:

Velloncito de mi carne,

ya no vamos a dormir juntos

ahora seremos una pareja a la distancia

me tienes que escribir todas las noches

a mí me importa lo que te pasa

lo que te gusta

lo que ya no te gusta.

A mí me importa saber cómo creces

en esas zonas bíblicas donde ejerces tu sobrevivencia.

No tengas miedo de tu compañero de barrio

tú sabes que las modas urbanas de las esquinas

son pliegues delincuenciales de las ausencias paternas

y de las madres histéricas — igual que nosotras

solas y arrojadas a la guerra del mundo.

[…] Tú no sabes lo valiente que puedo hacerte mío

aunque nos escondan y nos agredan,

y se mueran de envidia,

y se mueran de miedo

aunque mi país entero

esté en llamas

invocando tu nombre

y desterrando tu furia carnal.

Arrodillado con la boca abierta

en el amanecer friolento de mi carnicería requisada.

Aunque el mundo entero

no quiera vernos juntos,

nosotros ardemos de amor y de rabia

en el mismo septiembre

de mi país majestuoso y valiente (81-83).

Este poema, compuesto de diez estrofas, constituye, según la terminología de Genette, una amplificación que “sería entonces lo que se puede describir menos mal como la inversa de una condensación” (375) siendo asimismo una imitación y una transformación, a medio camino entre parodia y pastiche (40). El “velloncito” de Gabriela Mistral, niño mimado y amado por su madre, se

convierte en el Brian querido por el hablante-Ramírez —confundiéndose el Yo y el poeta como lo muestra la alusión a la “carnicería”, lugar de los talleres literarios organizados por Diego Ramírez. El primer verso en cursivas, tomado del poema mistraliano, suscita la creación de un hipertexto en homenaje a Brian. La transformación es igualmente estilística puesto que, si Gabriela Mistral compone su poema en cuartetas octosilábicas, Diego Ramírez adopta mayor libertad asociando estrofas de siete, nueve, once, seis, nueve, dieciséis y quince sílabas en un crescendo en adecuación con su declaración de amor torrencial. La separación anunciada en los primeros versos (“ya no vamos…”) no impide el apego del Yo por Brian (como lo refleja la anáfora “a mí me importa”). El hablante transcribe en sus versos el sentimiento de soledad y de abandono (“ausencias paternas”, “solas y arrojadas”) afirmando al mismo tiempo su diferencia y la del chico a quien ama por el uso del femenino y, por consiguiente, del trastorno genérico. Asimismo, estos versos evocan el sentimiento de exclusión y la violencia homofóbica (“aunque nos escondan y nos agredan”) así como realzan los dos sentimientos que originaron la escritura y el combate llevado por el Yo y Brian (“amor” y “rabia”). El lazo entre Gabriela y Diego podría ser, además de la escritura poética, los amores homosexuales de ambos autores (Gabriela-Doris y Diego-Brian) y un fuerte sentimiento de exclusión.

Las “rondas” de Gabriela Mistral se ven subvertidas, esta vez por Pablo Paredes en Mi hijo Down, mediante el empleo de un lenguaje irreverente. Efectúa, como lo precisa el subtítulo de la sección III “Los Niños Rotos” un “diálogo con Ternura de Gabriela Mistral” (32). Y va más allá, superando Ternura y dialogando con diversos textos de Gabriela. Así, el poema “Ronda de las Niñas Borrachas” explota motivos de poemas de Ternura y de “Canción de las muchachas muertas” contenido en Tala (1938)[34]:

Si quieren subir a mi ronda deben sacarse sus zapatitos de charol

sus vestiditos de domingo

sus maquillajes de pequeñas putitas vírgenes,

si quieren venir a marearse al mar con nosotras

si quieren subir a mi ronda deben bajarse

si quieren ronda deben callar los diminutivos
si quieren ronda no traigan ternura
ronda ronda de san miguel
mi paradero catorce
si quieren venir a mi ronda deben bajar por la gran avenida
si quieren venir a marearse al mar con nosotras
deben bajar por la gran avenida
si quieren venir a amarse al mar con nosotras
no deben traer ropitas de amar
sin traje de baño mi ronda ronda
la que se ría va al cuartel
en el cuartel está mi ronda
juguemos a marearnos
amor maréeme
si quieren amor deben venir a mi ronda a marearse
así simulan borrachera las niñitas a los nueve años
juguemos a marearnos
las niñas se caen como borrachas
embriagadas de amor en mi ronda ronda
y yo su madre madre
jugando a marearme con esta botellita triste

con esta botellita quebrada en mis labios

si quieren venir a mi ronda

me harían un gran favor (47).

Las “muchachas muertas” mistralianas se convierten entonces en “niñas borrachas” en el poema de Paredes. Se produce igualmente un desliz del género poético puesto que la canción se transforma en ronda, conservando el aspecto popular y respetando el gusto de Mistral por los poemas calificados —a menudo de manera muy reductora— de poemas infantiles. Si en el poema original de Gabriela, la plasticidad de las evocaciones y la belleza de los cuerpos, recordando representaciones artísticas de la Antigüedad clásica pero también del Renacimiento, ocupan un lugar preponderante (“perfil”, “talle y bulto de ceñir”, “cuerpo”), en el poema de Paredes el aspecto físico es importante también pero, en este caso, la madre-hablante indigna va invitando más bien a las “niñas borrachas” a deshacerse de su vestimenta sobreestimada (“zapatitos de charol”, “vestiditos de domingo”) y a emborracharse de alcohol y amor. Esta voz lírica plantea una serie de condiciones formuladas por una anáfora (“si quieren”), implicando la adhesión a ciertos valores indispensables con el fin de entrar en la “ronda” que organiza. Adoptando rasgos escriturales propios a Gabriela Mistral (en especial, términos dobles como “ronda ronda” o “madre madre”, eco de las “rosas rosas” del hipotexto), este poema, en apariencia anodino y fútil, posee un contenido sociopolítico: la participación en una fiesta común remite, por una parte, al hecho de compartir una ideología política de izquierda y, por otra parte, a un combate contra las desigualdades sociales, acentuadas por la vestimenta (“zapatitos de charol” y “vestiditos de domingo” remitentes a la ropa de los niños de las clases acomodadas). Este poema lucha contra las diferencias sociales, contribuye a mayor justicia, y lo hace por la desacralización lingüística, la imitación, e incluso la reescritura libre de textos mistralianos, recordando los combates sociales llevados a cabo por Gabriela tales como la protección y la educación de los niños o la labor de la poeta relativa a la condición femenina.

La reescritura de textos de Mistral la emprende otro “Novísimo” dado que Héctor Hernández Montecinos también utiliza este recurso. En [coma], la sección “Chile es el nombre de mi padre” se presenta como “reescritura de Poema de Chile de Gabriela Mistral” (91). Si en Poema de Chile, el Yo lírico-

Gabriela recorre el territorio chileno, acompañada por un niño-huemul, en la serie de poemas de Hernández el hablante atraviesa con su “niño” universos extraños, poblados por seres que también se caracterizan por su rareza. Esta reescritura transforma entonces no solo un estilo sino un contenido puesto que los paisajes concretos de Gabriela se convierten en paisajes simbólicos en los poemas de Hernández Montecinos.

Figuras bíblicas, música e intertexto

La presencia de un intertexto bíblico, a través de varias figuras esenciales del libro sagrado, es recurrente en los discursos líricos de los poetas chilenos jóvenes de hoy. Si esta práctica intertextual, que se vale de referencias a la Biblia, no es nueva en la poesía chilena[35], va adquiriendo otras características dado el contexto en el cual está efectuada (comienzos del siglo XXI). Entre los poetas exteriores a los “Novísimos” y a Halo, citemos a Jorge Cid que, en “Ruego universal a Nuestro Señor Desollado por las almas perdidas en el juego” de Labia larvaria, escribe un Nuestro Padre híbrido y mestizo, mezclando creencias indoamericanas —el dios griego Marsyas, sátiro frigio, es desollado por Apolo, igual que Xipe Totec es famoso por ser un desollado en las creencias aztecas— y tradición cristiana. El dios desollado se convierte en símbolo de la humanidad doliente actual:

Nuestro Señor Desollado,

ni que cubierto vas de la herida

e infinito te acercas al sentido real del mundo

y la preñez de ese mundo,

desciende y míranos clemente,

baja más aún y tócanos con la tu vestidura de piel robada,

venid y dejad que os lamemos el borde inferior de tu manto

y enséñanos el mundo,

ilumínanos,

aléjanos de este pacer infinito las cegueras,

del invernal atisbo abismal de la tristeza […] (25).

La presencia de arcaísmos como, por ejemplo, el sintagma “la tu vestidura” y el empleo del “vos” ancestral, se suman a la abundancia de imperativos esdrújulos (“míranos”, “tócanos”, “enséñanos”, “ilumínanos”, “aléjanos”), creando un ritmo cuyo poder musical nace de la oración y del misticismo presente en los versos. En este mismo poemario, el sujeto poético María Magdalena es, a su vez, utilizado por Cid como encarnación de la marginalidad y la violencia machista, ya que ella explica: “grito en mis pieles, / en mis cueros de hétera envejecida y barata que ayer fui abusada” (20). Las figuras atemporales del dios desollado y de María Magdalena intervienen en otro marco, adquiriendo, de esa manera, un nuevo significado. Los Yo líricos invitan entonces al lector a manifestar empatía hacia los olvidados y los despreciados de nuestras sociedades actuales. Ese mismo ente poético que representa Magdalena hace igualmente su aparición en “María Magdalena” (Seducción de los venenos) de Roxana Miranda: “Hay represiones / a las que agacho la cabeza / esperando que el desastre / pase entrándome en todos / los silencios […]” (39). Esta mujer, implícitamente, se convierte en vocera de los oprimidos y, en particular, de los mapuches, cuyas reivindicaciones no son escuchadas por los gobiernos chilenos sucesivos. Haciendo de esta figura clave del cristianismo las voces líricas de sus poemas, Cid y Miranda dan la palabra a la “pecadora” que se muestra como representante de los marginados.

La figura de Jesús está presente en poemas de Javier Ossandón y de Eugenio Castillo. En Ossandón, Cristo se convierte en “Christi” y toma formas diferentes. Considerado por Fabián Burgos en la presentación del poemario como “travesti periféricx”, quien “transmite un mensaje desde la diferencia”, Christi aparece como “un nuevo mártir” (9) pasando por doce estaciones. Así, Christi parece dudar de su capacidad para cambiar el mundo gracias al lenguaje poético: “Christi dixit / Padre tú que lo escribiste todo / Más que nadie sabes / que nadie cambia el mundo ni con la pintura / ni con las imágenes del cine / y lo voy a cambiar yo con mis papelitos // Manda a la papelera de reciclaje / estas visiones tardías mejor” (39). El arte tendría entonces ciertos límites según esta voz lírica que, en el poema “Estación XI / autodefensa del placer o Christipolicán”, se transforma en “Christipolicán”: “y como no querías darle en el gusto al pedro traidor fundante / de iglesias y ciudades donde ya había ciudades / sonreías sentado en la pica con un éxtasis que les parecía un mal pewma / el mal pewma

de nuestros enemigos que es siempre nuestra risa" (41). Estos versos oponen a Christipolicán —ente híbrido poseyendo rasgos comunes con el guerrero araucano Caupolicán— y al conquistador español calificado de "pedro traidor" (en minúsculas) y contra el cual lucha el primero. De nuevo, la explotación intertextual de la figura bíblica (aquí, Cristo) tiene como meta la de denunciar los abusos cometidos contra los mapuches desde la conquista española, como lo revela la presencia del término "sueño" en mapudungun —"pewma"— convirtiéndose en pesadilla dada la violencia de la acción de los españoles que desembarcan en Chile.

En cuanto a Eugenio Castillo, la presencia de Jesús, en el poema I de "Día de juicio" (Rojo de mis azules), da lugar a un poema místico en el que prevalecen la plasticidad y los colores de las evocaciones: "Oh Jesús viene de lo alto con pardas manos / y boca fría, ojos de nácar, pies cansados / y a sus labios / suben buganvilias. Es la flor que conozco, es el día que conozco / con sus cuarteles rojo [sic] donde los sementales abrevan […]" (130). Este descenso de Jesús engendra una explosión de colores y texturas ("nácar", "buganvilias", "rojo"). En este poemario, en el cual abunda la expresión del sufrimiento, la resurrección de Cristo parece traer una luz de esperanza dentro de un discurso lírico dolido. Así, el canto poético, tanto en los versos de Ossandón como en los de Castillo, a través de la reescritura de la figura de Cristo, aparece como fortaleza en contra del desasosiego del cual los versos de ambos no están exentos. Para acabar este rápido recorrido por el intertexto bíblico, es la figura de la Virgen María la que surge en el poemario Yo, entre todas las mujeres. El libro de las revelaciones de Munita Fritis. En una parodia del Evangelio según San Lucas, el primer poema del libro desacraliza a la Virgen, presentada como mujer engañada por su esposo mediante un lenguaje fuertemente antipoético: "Me casé con la Virgen María / linda / buena onda / me ama / por sobre todas las cosas / la engaño / con mujeres mundanas / y la hago lesa / con toda clase de vicios / bebo el vino de su único hijo / aspiro la harina de un pan judío" (9). La caracterización de la Virgen como "linda" y "buena onda" la humaniza y hace de ella una mujer maltratada por el hombre brutal ("la engaño", "la hago lesa"). El hablante afirma sin vergüenza su adicción a la droga y al alcohol puesto que aspira harina y se embriaga con vino. Este Génesis revisitado denuncia también, de manera implícita, una forma de violencia machista hacia la mujer cariñosa que esta nueva versión de la Virgen encarna. Por eso, Nataly González escribe a propósito de este poemario: "La virgen se nos ha presentado como un modelo hegemónico a seguir […]. Los versos nos devuelven las mil maneras de ser mujer, no sólo esa única impuesta por el poder patriarcal" (s/p.).

Por último, la intertextualidad también concierne a la canción y, en este caso, se podría hablar de práctica intermedial. Numerosos poetas jóvenes apelan a referencias de la pop anglosajona como Paula Ilabaca en los epígrafes de La perla suelta y de la ciudad lucía[36]. Estos epígrafes acompañan el texto poético, provocando un "efecto-epígrafe" según el concepto de Genette: para él, "el epígrafe es por sí solo una señal […] de cultura, una clave de intelectualidad" (163). Paula Ilabaca instaura de esta manera un vínculo con su lector, conocedor de la pop, del trip-hop y del rock anglo-sajones de los años 1970-1990. La poeta también ilustra con estas citas los temas abordados en sus poemarios, tales como la violencia ("The first cut won't hurt at all", 23) y la muerte (61). Paula Ilabaca incorpora un disco en el libro la ciudad lucía, como lo explica en una entrevista, inédita, que me concedió, y añade: "Yo escuchaba pura música en inglés. […] O sea, tenía muy incorporado ese sonido. Es súper fuerte. Estaba escribiendo música". El ritmo y la musicalidad de los versos justifican plenamente el empleo de referencias intertextuales. Expliqué igualmente que Diego Ramírez hace de Freddie Mercury el sujeto poético central de uno de sus poemarios, elevándolo al rango de ícono gay.

Onomatopeyas

Ancladas en las prácticas artísticas de los poetas jóvenes a los que estudio, la oralidad bajo formas diversas, así como la hibridez lingüística están muy presentes en los discursos líricos de estos autores. Así, el empleo de la onomatopeya, “palabra fraguada por imitación de un ruido exterior” según la definición de Gérard Genette en Mimologiques (185), forma parte de este trabajo sobre la brevedad y la ruptura. Dicha onomatopeya, que suele transcribir un ademán o un sonido, es muy frecuente en el poemario PAF de Tamym Maulén: hilo conductor del poemario, surge a partir de viñetas de la heroína Mafalda de Quino —la cual descubre el mundo con curiosidad como el hablante de Maulén — y acompaña al Yo lírico a lo largo de su niñez, reproduciendo fonéticamente una violencia paterna y una ternura materna. Así, el Yo poético no solo regresa, con la onomatopeya, a una suerte de “origen del lenguaje”, según la expresión empleada por Fabienne Lemahieu (s/p.), sino también de un origen familiar. Las tres primeras secciones de las cuatro que conforman el poemario llevan como título una onomatopeya: “Shhhhh”, “Crash”, “Paf”, sintetizando, por la condensación, el contenido de cada una de ellas. Los ruidos de la bomba de pintura cuando se acciona, pero también los que remiten a un aplastamiento y a golpes brotan de estos tres títulos, mientras que el discurso poético intenta recomponer escenas que marcaron la existencia de la voz poética. Por ejemplo, esta explica: “Mi hermano raya los muros del barrio con spray / Grafitis sin sentido encima del cemento. […] Yo miraba sus manos oscuras cuando ¡paf! / Papá lo golpeaba. ¡No vas a pintar más!” (18). La reprimenda del padre hacia su hijo graffitero se manifiesta por la brevedad de la onomatopeya “paf” que, para Pierre Enckell y Pierre Rézeau, designa el “ruido seco de un chasquido, de un golpe; en especial una bofetada, una detonación” (324), y cuya violencia viene acentuada por los puntos de admiración, confirmando lo que escribe Almela Pérez acerca de la onomatopeya:

Tiene un papel morfosintáctico, pues, por un lado, la interjección tiene forma y ejerce funciones, y toda forma lingüística con forma y función es gramatical, y, por otro lado, no es ajena a la interjección cierta rigidez de forma, cierta

inmovilización formal, como consecuencia de un proceso (54).

Si la onomatopeya “paf” conlleva cierta “rigidez” y una “inmovilización formal”, no impide que sea extremadamente expresiva en los versos de Maulén puesto que se sustituye a un desarrollo o a descripciones superfluas. Es la condensación la que prevalece y le permite al lector comprender de inmediato el calvario sufrido por el hijo del poema.

Más adelante, en el poemario de Maulén, tres onomatopeyas, pronunciadas por el hermano graffitero, se centran en la concisión y la eficacia significante, siendo, otra vez, mucho más elocuentes que largos discursos: “Mi hermano escribe en la pared, ¿poemas? / Sí, pinto poemas porque ¡pum! y ¡paf! y ¡crash! / Dice cuando ¡shhhhhhhh!, toma el espray / Y traza signos raros en el muro” (21). Las palabras del graffitero, en las cuales se inmiscúan onomatopeyas, demuestran que el arte (dibujo, pintura, poesía) nace de una violencia que a las palabras les cuesta expresar o de manera a veces difícilmente intelegibles (“signos raros en los muros”): el hermetismo de estos “signos raros” sería, de cierta manera, la materialización de una brutalidad infligida al lenguaje, semejante a la que el padre le inflige corporalmente a su hijo, así como la expresión de esa rabia estudiada anteriormente. Ahora bien, la onomatopeya juega también el rol, en el discurso poético de Maulén, de consuelo y constituye un poco la magdalena de Proust del hablante: “De niño siempre quise todas las cosas para mí. ¡Muac! Los besos, el cariño, las armas, los regalos” (27). El “muac” parece combatir el “paf” citado más arriba, constituyendo así un espacio de afecto materno ante la brutalidad de los golpes paternos. Si Vicente Huidobro, cuando compone Altazor en 1919, incluye onomatopeyas múltiples pues “En los cantos finales, el viaje por regiones desconocidas va disolviendo el lenguaje en su propia impotencia expresiva, que se manifiesta por medio de jitanjáforas, onomatopeyas y juegos de palabras”, como señala Naín Nómez (70-71), las del discurso lírico de Maulén, sin disolver el lenguaje, revelan pese a todo cierta incapacidad o una ausencia de voluntad para acordarse, mediante palabras, de los momentos amargos o suaves del pasado. Además, como lo afirma Jean-Paul Resweber, “la música de la onomatopeya es ligera y breve […]. Imita los ruidos del mundo ligeramente, sin tensión ni crispación. Nos invita a rozar la superficie del mundo, haciéndonos renunciar a la ilusión trágica de las profundidades” (9). El juego sonoro y musical acompaña entonces la aparente ligereza del discurso lírico de Tamym Maulén que, no obstante, esconde una profundidad: la

evocación de los dolores y dulzores familiares, así como de un trauma vivido durante la infancia.

Chilenismos y oralidad

Por el uso de un anclaje lingüístico, los autores reivindican una pertenencia cultural y territorial, visible a través del despliegue de chilenismos. Manifiestan igualmente un deseo de creación y de juegos con el lenguaje. Así, Enrique Winter, adepto a un rigor discursivo y a formas estróficas clásicas, trabaja sobre los diversos registros de lengua y no olvida introducir términos típicos de Chile. Reproduce así el lenguaje popular, como el de los Yo líricos múltiples e indeterminados del poema "Por cuántos años puede no hacerse la cama"; por ejemplo, después de que "duendes y brujas" invadieron la casa de uno de los hablantes, quien sería aparentemente un escritor valiéndose de un computador y sin duda presa de una forma de locura, este exclama: "no me van a quitar esto conchas de su madre/ es lo único que tengo y de lo que no se pudo hablar se escribe": la violencia verbal se relaciona con el apego del Yo por su instrumento de creación. Más adelante, leemos: "puede no importar la hueá se maleó este puerto qué espero para irme hoy que no espero convencer a nadie" (25-26, negrita mía). Así, se constata, en este poema sin puntuación y con disposición tipográfica desordenada, una suerte de reproducción del flujo del pensamiento de las voces poéticas atormentadas, desposeídas de sus bienes, invadidas por un profundo malestar. El poeta vincula su discurso lírico con realidades lingüísticas y sociales a través de estos términos familiares, e incluso argóticos o groseros, y no olvida la expresividad de los chilenismos:

HABÍAN dos niñitos

así comenzaban los chistes que inventaba mi hermano

no contaba chistes los inventaba y yo lo interrumpía

por fome a uno de los niñitos siempre le pasaba algo

se caía por ejemplo y yo le explicaba por qué era fome

(68, negrita mía).

Estos versos, centrados en recuerdos de infancia, están impregnados de oralidad, de sencillez lingüística y parecen constituir solo una pequeña evocación sin trascendencia. No obstante, introducen al lector en una realidad lingüística y se nutren de un registro familiar que va adquiriendo un estatuto literario. Los chilenismos están asociados, en la producción de otro poeta, Elías Hienam, al carácter popular de sus poemas breves. Así, en la estrofa 4 del poema “2” de Miga, el Yo poético escribe:

ave tan re pajarona

nunca antes, yo no vi

pucha deja liberarte

no me temas, colibrí (16, negrita mía).

Estos versos romances, cuya rima asonante en los versos pares es aguda, mezclan el canto a la naturaleza a través de un bestiario ornitológico (“torcazas”, “colibrí”) y el empleo de un léxico familiar y oral propio a Chile (“re pajarona”, “pucha”). El Yo opta por una sencillez lingüística y por un ritmo alerta en este ecopoema, ligero como el vuelo de un pájaro.

La deformación verbal, también ligada con la oralidad, está en el centro del discurso lírico de Javier Ossandón. En el poema “Quinta estación / et sirioneo dixit”, además de reescribir el episodio de Simón el Cirineo ayudando a Cristo a llevar la Cruz, el lector descubre un texto relacionado con los eventos sirios de nuestra época:

Pase pa’acá mejor será No sabe na’ de cargas llevar Yo llevo tres milenios sin respiro de bombas que lanza el cielo como malo de la cabeza […]

En acto de rebeldía te hacíai el anarco cuando no pasabai la tarjeta bip Jugabai a apilar neumáticos cinco minutos en la alameda Sería un acto psicomágico con el que paralizarías la producción del país La ingenuidad pa' grande

Es que no sabih lo que es llevar a cuestas un país sin más cobertura que el hollín sobre un cielo agonizante derramado entre los bronquios de toda tu familia que grita tejidos de pólvora Porque acá son bombazos reales y no "intentos de" (36).

El Cirineo al dirigirse a Christi minimiza el sufrimiento de este en comparación con el destino de los Sirios, quienes efectúan un verdadero vía crucis ("llevar a cuestas un país") y viven en una atmósfera de arrasamiento ("cielo agonizante", "bombazos reales"). Ante esa situación, los actos anarquistas de Christi parecen muy anodinos e incapaces de cambiar el mundo. La voz lírica invita al ente poético a poner de lado su egoísmo y a abrirse a los males ajenos: así, la espontaneidad de la escritura, que reproduce el lenguaje callejero, apunta a producir un efecto en Christi y en el lector, así como a suscitar una toma de conciencia. Además, este trastorno de la sintaxis académica corre parejas con la destrucción de Siria, descrita en el poema, y que afecta al mismo discurso poético traumado. Este supera las fronteras chilenas y tiene en cuenta los desastres y dramas de nuestra época, e incluso cuando atañen a países lejanos.

Dicha oralidad, que descompone el lenguaje tradicional, es, por consiguiente, a veces la expresión de una forma de sufrimiento; en la obra de Diego Ramírez, la repetición anafórica en el poema "Mi pequeño suicida del baile" (El baile de los niños) del giro familiar "como que" es la muestra de ello:

Yo hacía como que lo quería

hacía como que me moría por usted

hacía que me desprestigiaba llorando su boca en los baños y

en los hombres mayores

hacía como que conocí por primera vez el amor de

sentirse jadeantes en las formas y romántico en el mito corporal […]

Yo hacía como que lo amaba inalcanzable mientras recorría la

ciudad invocando sus manitos peligrosas y valientes, que como

consigna de cruces fálicas se unían a las mías, desafiando la mirada

/ social del público burlesco (66).

El Yo poético expresa, por esta reiteración anafórica construida en torno a la oralidad, los dolores del amor. Dentro del discurso lírico, se cruzan los excesos del amor y el deseo sexual ("me moría por usted", "romántico", "cruces fálicas") de un hablante abocado a enfrentarse a "la mirada / social del público burlesco" que desencadena una denuncia por él de los juicios arbitrarios y homofóbicos. En El niño Dios de Paredes, son los orígenes étnicos y sociales del Yo los que hacen de él un ser atormentado por esa mirada de los demás:

Gracias por bailar conmigo

y decirme

princesa son las doce y sigue tan linda,

porque yo sé que soy feo,

que mi tamaño les da asco

que tengo escrito en la piel manchada

el viaje de la bisabuela desde Neuquén hasta Chile

que tengo escrito como infección en los poros

la cárcel del padre

por eso te doy las gracias por bailar conmigo

que escribo bonito,

pero tengo los días más contados que escritos,

que necesito pornografiar mi corazón,

que estoy rajado y chorreando,

que salpico

que ando hablando miserias

que estoy más curado que la chucha

y me pongo pesado […] (9).

En este texto, el Yo procede a una autocrítica, incluso se flagela a sí mismo ("soy feo", "mi tamaño les da asco") y hace su autorretrato: el lector se entera de que su bisabuela era de la región argentina de Neuquén (donde viven comunidades mapuches), lo que probablemente hace de él un descendiente de los mapuches y, sin duda, un descendiente de inmigrantes venidos de Neuquén a Chile, situación calificada de "infección en los poros", términos que reproducen las palabras xenofóbicas. Es además hijo de un preso ("la cárcel del padre") por motivos que no vienen precisados: ¿se trataría del hijo de un opositor a Pinochet? Sea lo que sea, el discurso familiar de este hablante ("estoy rajado", "estoy más curado que la chucha") demuestra, no solo, un deseo de presentarse sin máscara, sino también una conciencia de su situación marginal. Cansancio ("rajado") y ebriedad ("curado") caracterizan a esta voz en busca de relación con el otro y agradecida para con su interlocutor(a): "Gracias por bailar conmigo". Se trata, como lo hace Ramírez, de un canto a la tolerancia y a la aceptación de las diferencias, concretándose aquí por el baile que une a los seres.

A este recurso al registro familiar, se suman la creación lingüística y el uso de anglicismos en el poemario de Óscar Saavedra Villarroel, por ejemplo, quien, a

través de una singularidad creadora, transmite un mensaje anticapitalista a sus lectores. Tal es el caso del poema de Tecnopacha titulado “:luego de tantas post-rancheras y símbolos malditos que enceguecen mi corazón:”:

Me drogué como un África de estigmas coloniales.

De cielos grafitis que lloraban murallas,

de visiones tántricas que me hacían sentir

un pueblo hambriento

litigado premoderno,

un travestido pedazo de tierra

que dibujó

— junto al ociéalo — un paisaje azulado,

una tierra street, unos cerros

hollywoodenses

que me doparon de historia

y me vistieron de aire, ecos y sonidos

tecnocráticos.

Que cuando grité raza — con una resonancia

cerro-escuché: nación, cuico

fruncido.

Nació el sol-tribu, les dije medio turnio,

(turnio porque la raza no puede ver del

todo).

Nació la Pacha, me gritó un muy

demente.

¡La Revolución Consumista! terminaron

salivados (27).

El Yo poético antiliberal, defensor de “la Revolución consumista”, se enfrenta al nacimiento de la Pacha que remite al “Pacha Hombre”, calificado por el poeta en una entrevista con Augusto Rodríguez de “tirano venido del Eurorreinato” (s/p.). Deseoso de relacionarse con las divinidades y las raíces ancestrales —el “sol-tribu”—, el hablante, bajo el efecto de estupefacientes (“Me drogué”) canta un mundo extraño, hecho de “cielos graffitis” y de un “ociéalo”, neologismo que mezcla cielo y océano. A eso se suma la “tierra street”, espacio geográfico oximorónico oscilando entre grandes dimensiones (la palabra “tierra” se refiere al planeta o a un territorio de dimensiones más o menos grandes) y espacio más reducido (“street”). El mundo que la voz lírica aborrece está hecho de apariencias, de futilidad, y el capitalismo estadounidense que ella denuncia viene aludido por el uso de términos en inglés que van invadiendo el enunciado. Frente a este universo, aparece entre guiones el “ociéalo”, horizonte poético, nuevo ideal, universo capaz de luchar contra un mundo en delicuescencia, estando representado este último por el desplazamiento de los versos hacia la derecha, como si se hundieran progresivamente en las profundidades del espacio de la página.

Los chilenismos, anglicismos y neologismos crean entonces discursos líricos impregnados a veces de extrañeza y no desprovistos de contenido acusador ni de mensaje político-social. La elección efectuada por Juan Carreño, en el poema “Un hombre con cola de chancho desaparece los días de la madre, del padre” (Bomba bencina), escrito fonéticamente pues reproduce la escritura de un sujeto lírico de origen humilde, lo confirma igualmente:

ola mi nombre no

es oscar lucero evisto

gente muerta del anio 1986

en el 2010 en la calcel

la berdadera marca del demonio

son lo nunare demi papá

demi abuelo demi ermamana

quesmi lengua

tomoneo pren

i la cantidad de sicatrise

quememo riso del insendio

loque paresia mi papá ustede

que era lo que gritaban

en la calcel de san miguel

o no? (16).

En estos versos, la mayoría de las terceras y cuartas sílabas vienen acentuadas, y las faltas de ortografía abundan, cortando el discurso de Óscar Lucero. Este comparte los traumas que vivió, su situación desesperada y los dramas que presenció (“evisto / gente muerta”, “en la calcel”, “tomoneo pren”, “sicatrise”), los cuales tienen un efecto directo en el texto deformado y trastornado. Se le da la palabra a este Yo drogadicto, encarcelado sin que conozcamos la razón de ello, remediando así, de alguna manera, la marginalización de la cual es víctima. Muerte, represión, heridas y violencia se van acumulando en esta estrofa en la que la voz poética se presenta a nosotros y nos interpela por sus saludos iniciales

("ola", sin [h]), invitándonos a entender su sufrimiento y a descubrir, por la lectura, la situación dolorosa en la cual está inmersa.

Mapudungun

Dije anteriormente que los poetas mapuches jóvenes actuales cantan un territorio y revelan el lazo estrecho que los une con sus raíces y con un origen. La importancia de la identidad mapuche se confirma por la presencia de términos en mapudungun o de apellidos mapuches en los poemarios Mapurbe de David Añiñir y El mapa roto de Wenuán Escalona. Iván Carrasco escribe que

La poesía etnocultural ha explicitado la problemática del contacto interétnico e intercultural mediante el tratamiento de los temas de la discriminación, el etnocidio, la aculturación forzada, la injusticia social, educacional y religiosa, la desigualdad socioétnica, poniendo en crisis las perspectivas etnocentristas predominantes hasta ahora

y define, entre "sus principales estrategias discursivas" el "código escrito del mapudungun" (197). El idioma de los mapuches cobra así toda su dimensión literaria y colma el vacío impuesto a estas poblaciones, a menudo acalladas y discriminadas: la poesía cumple entonces la función de recuperación de una palabra confiscada. Andrea Echeverría, por su parte, precisa que "Aniñir articula un vocabulario fracturado que se caracteriza por la alternancia entre palabras en castellano y mapudungún así como por la invención de neologismos (como 'Santiagóniko' y 'mapurbe') que agrupa dentro de una gramática propia que define como flaitedungún" (68). La alternancia entre palabras en castellano y palabras en mapudungun reproduce una hibridez lingüístico-cultural y demuestra la búsqueda de un equilibrio entre dos mundos (el de los mapuches y el mundo heredado de los europeos). En otro fragmento del poema "María Juana la Mapunky de La Pintana" se lee lo siguiente:

Mapuchita kumey kuri Malén

vomitas a la tifa que el paco Lucía

y al sistema que en el calabozo crucificó tu vida

In the name of the father

of the son

and the saint spirit

AMÉN

y no estás ni ahí con Él.

Lolindia, un xenofóbico Paco de la Santa Orden

engrilla tus pies para siempre

sin embargo,

tus pewmas conducen tus pasos disidentes

Mapulinda, las estrellas de la tierra de arriba son tus liendres

los ríos, tu pelo negro de déltikas corrientes (33).

El poema va transformándose en un verdadero patchwork lingüístico en el cual se entrecruzan términos en mapudungun, versos en inglés y léxico familiar. Rodrigo Faúndez Carreño explica que Añiñir "utiliza tres veces la expresión 'kumey kuri Malén' (hermosa joven morena) como contrapunto entre lo mapuche y lo urbano-proletario. En el primer caso, aparece como un símbolo de autodefensa feminista contra la autoridad policial" (285) y cita los tres primeros versos del extracto que acabamos de transcribir. La "Mapuchita" o "Mapulinda"

se rebela contra los abusos policiales (“vomitas a la tifa”, “Paco de la Santa Orden / engrilla tus pies”). Guiada por el sueño (“pewma”), la muchacha mapuche, cuya descripción hace de ella una suerte de nueva Venus naciendo de las olas, se agarra de su cultura de origen en un universo hostil (“calabozo”, “crucificó tu vida”). Los vocablos bisilábicos (“tifa”, “paco”, “vida”, “tierra”, “ríos”, “pelo”) oponen el mundo de la represión urbana al de la naturaleza de la tierra originaria como lo hacen los vocablos esdrújulos (“xenofóbico”, “déltikas”, esta última palabra estando marcada por la ortografía mapuche en la que se emplea con frecuencia la [k]). Los versos en inglés, extraídos del Nuestro Padre, revelan una doble imposición: por una parte, la de la cultura anglosajona por medio de la lengua inglesa y, por otra parte, la de la religión católica introducida por los españoles en la época de la conquista. Estos versos, mediante una mezcla lingüística sabrosa, arrojan luz sobre la condición actual de los indígenas mapuches y la violencia de la cual son víctimas. Mabel García Barrera dice que “El ‘pewma’ en la cultura mapuche tradicional es uno de los lenguajes que, junto a la oralidad, los lenguajes visuales y rituales, se ha mantenido hasta el presente como una práctica sociocultural cotidiana de la vida comunitaria y familiar, la que se comparte cada mañana para reflexionar sus significados y con ello prevenir o dirigir las futuras acciones del soñador” y que el “pewma” está “concebido como un viaje que realiza el ‘am’ —aliento o cuerpo etéreo similar al cuerpo físico o alma— para ir al encuentro con los antepasados o con las fuerzas del ámbito sacralizado” (s/p.).

En poemas de Wenuan Escalona, a través de los apellidos, se reivindica la pertenencia a una cultura mapuche. El lector descubre entonces, en numerosos títulos de El mapa roto, al cacique o longko Llanquetur, a Curapil Gutiérrez, a Escalante Curín, a Curihuinca Zurita, a Rhote Wenuan (32, 35, 37, 38). El Yo lírico nos hace penetrar en el mundo mapuche del sur de Chile y, a su vez, les da la palabra a poblaciones tradicionalmente relegadas a un segundo plano. Además, Escalona utiliza en su poema “Rhote Wenuan” términos en mapudungun, relativos a costumbres mapuches. Así, la voz poética alude a la ceremonia del “nguillatún”, a los instrumentos de música como la “trutruca” y emplea el vocablo afectivo de “lamgen” (que significa, como bien se sabe, “hermano/a”):

Antes de asistir a mi primer nguillatún,

ya había conocido el rigor de la militancia

y aprendido varios himnos alusivos

a la unión de la clase obrera.

Con certeza, puedo decir que dominé

la guitarra antes que al trompe y que la trutruca […]

una lamgen preguntó sobre mi identidad,

nací en la ciudad,

le respondí inocente.

Y ella, que conocía mis simpatías,

Al acto sentenció: lamgen, Ud ha sido

más comunista que mapuche […] (38).

El hablante se presenta bajo un doble ángulo: el de mapuche y el de militante comunista, siéndole este segundo aspecto reprochado por la "lamgen" que considera que el militantismo lamentablemente tiende a cobrar demasiada importancia y a borrar la identidad mapuche. El uso de cuartetos escritos en verso libre de arte mayor le ofrece un marco riguroso a la estructura del poema, mientras que el ritmo mixto (trocaico y dactílico) da cierta flexibilidad al discurso lírico de Escalona. Si el Yo es un militante político, manifiesta igualmente su origen mapuche por el empleo de estos términos en mapudungun sembrados por el enunciado.

Por lo que se refiere a Roxana Miranda, el caso es un poco distinto puesto que,

en Seducción de los venenos, sus poemas aparecen en una versión bilingüe español-mapudungun, traducidos al mapudungun por Víctor Cifuentes Palacios. Aunque no se trate de autotraducción, la versión bilingüe permite una forma de convivencia y de equilibrio entre estos dos idiomas, como lo subraya Liliana Ancalao:

Las traducciones van y vienen, desde la primera a la segunda lengua y viceversa, y en las vueltas las palabras se pulen entre sí como piedras. La oralitura como expresión artística de nuestra cosmovisión marca una continuidad cultural entre lo que hemos sido y lo que somos hoy. Viviendo en las comunidades y en las ciudades, transitando permanentemente el camino entre ambos espacios. Siendo con nuestras vidas el espacio de convivencia y de conflicto: entre tradición y modernidad, entre lo comunitario y lo individual, entre el idioma originario y el idioma impuesto (33).

La "oralitura", término utilizado por Elicura Chihauilaf según recuerda el sitio Memoria Chilena (s/p.), que cobra toda su potencia acá por la traducción al mapudungun, contribuiría a darles a ambos idiomas un estatuto idéntico, sin preponderancia del uno sobre el otro.

Versos y formas estróficas clásicas

En su entrevista con Magda Sepúlveda, el poeta Rafael Rubio dice que “los poetas novísimos” están “más proclives al versolibrismo facilista de la improvisación que al trabajo técnico y formal” (2011 81). Rafael Rubio, quien compone poemas adoptando formas clásicas, ¿no sería un tanto reductor en su afirmación? ¿Es el verso libre sinónimo de improvisación y excluye cualquier trabajo formal? Para Henri Meschonnic,

el especialista en métrica no admite el cambio. Al menos sólo lo admite dentro de su mundo. Forma parte entonces de ésos a quienes más les cuesta reconocer lo que no es cambio. A la teoría del ritmo como alternancia de lo mismo y de lo distinto que se resuelve en la primacia de lo mismo, corresponde el conservatismo de lo mismo. Sobre todo, este ve lo antiguo en lo nuevo (1982 595).

El debate agitado y la enemistad que caracterizan las relaciones entre Rubio y Hernández Montecinos se deben esencialmente a la diferencia de concepción de la obra poética por los dos creadores. Rubio, de la generación del ‘90, es un ardiente defensor de la forma estrófica que es el soneto, como lo ha señalado la crítica (Guerrero Valenzuela 2008). Aunque pertenezca al grupo de los “Náufragos”, surgidos en la década de 1990, y a los cuales no incluimos en este ensayo centrado en poetas cuya aparición se produce a comienzos del siglo XX, no se puede omitir a Rubio de esta reflexión que llevo a cabo sobre el soneto, forma poética de la cual es uno de los mayores exponentes, constituyendo este poeta un puente entre los siglos XX y XXI, dado que su primer poemario fue publicado en 1998 —aunque su producción y sus primeras recompensas se remontan a 1994. En Luz rabiosa (2007), ya mencionado anteriormente, se puede leer un soneto muy hermoso de rasgos clásicos titulado “Himeneo”:

La floridora flora Galatea
de no querer ser novia y mal besada
en la corola ebria desplegada
rechaza a las obreras aunque sean

las que presumen áureas de ser teas
semillas en cielo dispersadas
de la corola celda liberadas
de ser abejas de hermosura reas.

Burlándose preciosa de mis labios
muy fieles al amor del sol que ama
besarlas con su luz y sin resabios

Amantes, a mi celo se encaraman
en el salicio tálamo del viento
de pétalos lascivos, labios lentos (Cantares 170).

Estableciendo un vínculo con la literatura del Siglo de Oro —Himeneo es, en efecto, un personaje de la pieza de teatro La Celestina, publicada en 1499—, el Yo lírico retoma los códigos de la poesía pastoril, por el uso de términos remitentes al espacio natural y por el nombre de Galatea, a la vez flor y boca del hablante en este soneto. La expresividad del canto y el equilibrio estructural

(solo un punto separa los dos cuartetos de los dos tercetos) demuestran un rigor en la composición y un dominio perfecto de esta forma poética. La extraña evocación de las abejas obreras que liban el néctar de la flor Galatea le permite a la voz lírica asimilar los pétalos de la flor a sus labios y los insectos a las “amantes” del hablante, en un canto sensitivo y sensual en el cual la repetición del término “labios” y los juegos acústicos (“floridora flora”) le invitan al lector a saborear el texto que se le propone. Este trabajo formal y sonoro permite ilustrar lo que dice Rubio en una entrevista con Fernando Arabuena: “La métrica para mí no es nostalgia, sino una estrategia para hacer memorable una idea poética, es decir, recordable” (s.p.). El placer del esfuerzo, la voluntad de mezclar tradición y modernidad son el motor de este poeta que vuelve a instaurar un gusto por las formas clásicas, adoptadas, a comienzos del siglo XXI, por poetas jóvenes pertenecientes a la misma generación que los “Novísimos”. Es el caso de Enrique Winter: algunos de sus rasgos escriturales, según Ezequiel Zaidenwerg, se caracterizan por “la tácita reivindicación, tan diestra como audaz en su anacronismo, de la rima” (17). En efecto, en Atar las naves (2003), algunos poemas adoptan una escritura versificada, como “Puentes”, compuesto de cuatro tercetos en alejandrinos (excepto dos versos de 13 sílabas) con rimas asonantes desiguales (A B C D C E F G B A D) y que poseen un último verso con rima aguda:

Los puentes son mosaicos de madera con agua

y juegan como íconos de algún rompecabezas,

como piezas revueltas en la mesa del aire.

Son los niños que tristes sacan los pies del lago

para onces de leche y hallullas que se parten,

desmigando un mantel a cuadros carmesí.

Marean estos puentes, si no se los recorre

cual jardín o calleja de antiguas novias, novias

entre maderos fijos y líneas de tiniebla.

Al volver, la sutil soledad de sus tablas

resume aquellos brincos que añora nuestro paso

ya cansino de piedras: puzzles, lagunas, pan (55).

En estos cuatro tercetos, el Yo lírico, a través de la imagen del puente que constituye el eje de su discurso, le da a su poema una profundidad interpretativa: el puente simbólico permitiría regresar a una infancia feliz y despreocupada, y recomponer los fragmentos de recuerdos ("rompecabezas", "puzzle"). Un rico trabajo sobre la materia, el aspecto visual y los sabores ("mosaicos", "madera", "agua", "piezas", "aire", "carmesí", "piedras", "pan") instaura un discurso lírico sinestésico, apelando a los sentidos del lector. La elección de versos largos y de un ritmo la mayoría de las veces trocaico (excepto el ritmo yámbico del verso 10) se presta particularmente bien a la evocación de estas escenas sensitivas y melancólicas.

El soneto es una forma poética elegida por el mismo Enrique Winter en su poemario Rascacielos. Beth Miller acerca del soneto en el siglo XX en América latina escribe:

Ya después del vanguardismo de la década del veinte y la poesía llamada comprometida que empezó a aparecer poco después, los parámetros de "lo poético" se ampliaron. Así en muchos de los sonetos producidos en la segunda mitad del siglo veinte se percibe una modernidad del lenguaje y se aprecia la flexibilidad del soneto en cuanto a sus posibilidades para la declaración personal, política o filosófica. Lo sorprendente es ver cómo cada poeta encuentra los modos para adaptar esta forma a su propio ritmo y a su mensaje o visión del mundo (6).

Winter utiliza el soneto en “Las manos blancas de Miguel en Brenda”, construido en torno a endecasílabos y rimas ABAB, ABAB, CDE, CDE:

Yo, yo que nacería con su nombre
no debí confundirlo al de mi esposa
al besarla. No creo que la asombre
si esquivo su mirada que destroza.

Me llamaron distinto al nacer hombre
y con otra mujer iré a la fosa,
sin ésta ni melena que la alfombre
arrodillada sobre mí y ansiosa.

De la impotencia, coito interrumpido,
vasos quebrados que recojo tuerto,
soy sólo el delator de la torpeza.

Quiero amanecer casto. Lo vivido
me hace temerle a lo que anhelo. Muerto
me parcho el ojo en busca de limpieza (97).

El Yo lírico, a lo largo de las cuatro estrofas y de los catorce versos, abarca toda su existencia desde su nacimiento hasta su muerte. Su discurso lírico está marcado por la fractura y la separación (“esquivo su mirada”, “con otra mujer”, “sin ésta”, “coito interrumpido”, “vasos quebrados”) como lo refuerza el uso de oclusivas sordas [p] (“impotencia”, “interrumpido”, “torpeza”, “me parcho”, “limpieza”), [t] (“destroza”, “distinto”, “impotencia”, “coito interrumpido”, “tuerto”, “delator”, “torpeza”, “casto”,…) y [k] (“con”, “confundirlo”, “creo”, “esquivo”, “coito”, “quebrados”, “recojo”, “quiero”, “casto”,…). Esta voz poética está en busca de purificación (“casto”, “limpieza”) y parece obsesionada por la suciedad. La elección de esta forma poética clásica no es anodina: a través de la estructura sólida de esta y el uso de palabras cultas, este Yo vuelve a un origen poético (la tradición del soneto), alejándose así de lo que podría parecer imperfecto e impuro: el verso libre y la deconstrucción de la sintaxis. A Winter le gusta sorprender a su lector alternando respeto riguroso de la sintaxis o ruptura de la lógica de esta y flujo verbal, creando de esta manera discursos poéticos múltiples e híbridos que enriquecen la creación del poeta. Winter combina entonces, en su escritura, ruptura y tradición.

Juan Cristóbal Romero (1974), cuyo primer poemario Marulla, recopilando su producción de 1998 a 2002, se publica en 2003, es también un defensor del soneto que practica con dexteridad. Se descubren numerosos ejemplos de ello en Rodas (2008) o en OC (2012), como en el poema titulado “Luis de Molino, desaparecido rumbo a Lisboa” perteneciente al poemario de 2008:

He perdido mi rastro y no me encuentro,

y cuando creo hallarlo, caigo en cuenta

que mientras más avanzo hacia mi centro

más débil es la estrella que me orienta.

Vuelvo entonces la proa mar adentro

a la espera que amaine la tormenta.

Olvidé quién he sido: me concentro

y el deseo de hallarme se presenta.

A lo lejos, oculta en la neblina,

como una evocación de lo vivido,

una negra figura se adivina.

Me acerco y el oráculo se esconde.

¿Qué debo hacer?, le grito. Me responde:

por querer encontrarte te has perdido (28).

En este discurso poético, que hace del viaje en barco el motivo central del soneto, el hablante, cuya enunciación se hace en primera persona, es un navegante en perdición. Por el uso de rimas ABAB, CDC, EED, que ponen de relieve algunos términos esenciales (los vocablos “tormenta”, “neblina”, “perdido” situados en la rima), y el empleo de una isotopía del desplazamiento, el Yo se pierde por los mares y yerra en busca de sí mismo. Fracturado, amnésico, este Yo está tan atormentado como el del soneto de Winter, y la forma poética elegida parece particularmente apta para cantar los dolores del ser humano, sus contradicciones y dudas en estas primeras décadas del siglo XXI presa de violencia, de rechazo del otro y de mundialización salvaje; Winter y Romero aprecian, por lo tanto, las exigencias que implica la práctica del soneto y lo consideran particularmente atractivo.

Además de los tercetos y cuartetos inherentes al soneto, Romero se vale también de una sucesión de tres cuartetos a partir de tres eneasílabos y un pentasílabo, dando origen a un poema. Citemos “Pedro Sarmiento de Gamboa, apresado en

las Azores” (de OC.):

Para vencer hay que entregarse.

Nunca es vencedor quien lo ha sido;

mayor victoria es conformarse

y ser vencido.

Sólo quien no busca es feliz

porque no busca quien ya tiene.

Vive como calma raíz

de árbol perenne.

A qué le temes, miedo mío,

¿perder esa ambición que alojas?

Todo dura lo que el rocío

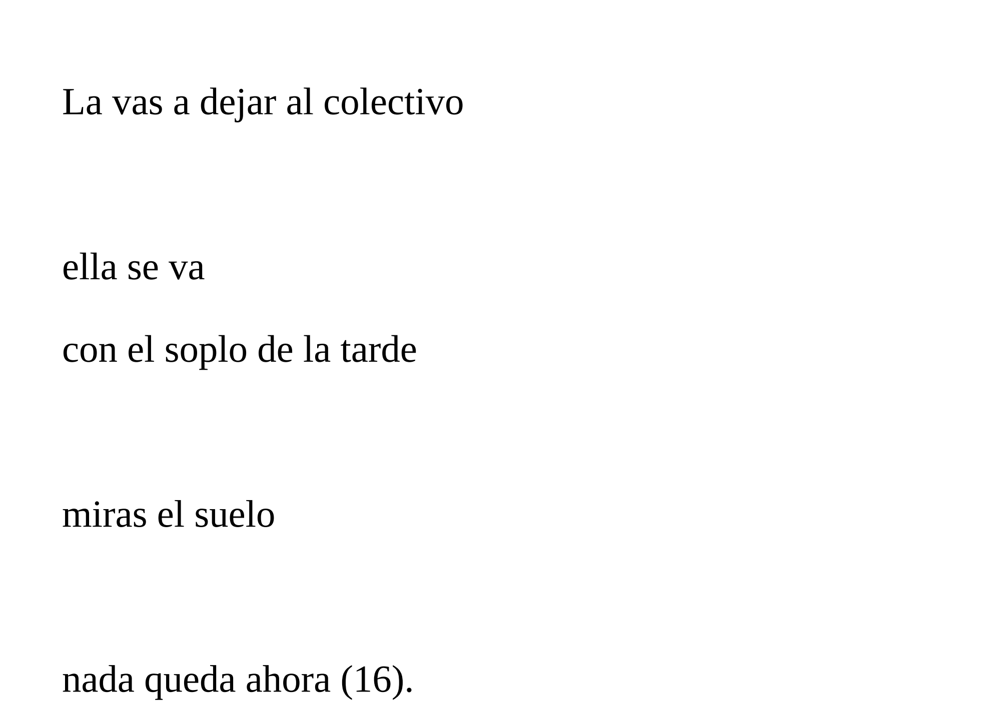
sobre las hojas (38).

El explorador español del siglo XVI, voz lírica del poema, expone con cierto estoicismo su visión de la vida, a través de aforismos o proverbios versificados. Estas verdades generales se enuncian a partir de la experiencia del navegante que invita al lector a contentarse con poco, evitando la tentación de la codicia, alejándose de las vanidades de este mundo y pudiendo así alcanzar la eternidad. El poeta reexplota el concepto clásico del tempus fugit a través de la fuerte oposición entre eternidad y brevedad de la vida. Si el ente poético nos sumerge

en la época de los grandes viajes de conquista, parece recordarnos igualmente los vicios de nuestra época, tales como la ambición y el capitalismo desenfrenados. Este poema-vanidad está anclado en nuestra época, siendo el tema central universal y atemporal.

Construcción rigurosa de micropoemas

El rigor formal es característico también de algunos poetas como Raúl Hernández, Juan Carlos Urtaza y Elías Hienam, pero posee otros rasgos. Estos tres autores construyen micropoemas sabiamente estructurados y condensados. En Cosas simples, Raúl Hernández canta el día a día y las actividades aparentemente anodinas de los habitantes de la urbe:



La vas a dejar al colectivo

ella se va

con el soplo de la tarde

miras el suelo

nada queda ahora (16).

Este poema de cinco versos, constituidos respectivamente de 10, 5, 7, 5 y 6 sílabas, describe, por la brevedad, una escena de separación y de salida. Como señala Adriana Castillo de Berchenko a propósito del microrrelato, se trata de “sugerir un máximo de significaciones en un mínimo de espacio-tiempo” y eso “obliga a un doble proceso creador-intelectivo basado en el uso de códigos de desciframiento bien exigentes” (1997 47-48). Ocurre lo mismo con el micropoema de Raúl Hernández. En este texto, el Yo lírico se dirige, por un tuteo, a un interlocutor con el cual tiene probablemente lazos estrechos dada la

persona gramatical empleada. Domina una gran imprecisión en estos versos: ¿quién es este interlocutor al cual habla la voz poética? ¿Se trata de un hombre o de una mujer? ¿Quién es el sujeto femenino designado por el pronombre complemento “la” (“La vas a dejar”) y el pronombre personal sujeto “ella”? ¿Están unidos el interlocutor y “ella” por vínculos amorosos? ¿Es provisional o definitiva la separación, acentuada por el verbo “dejar”? ¿A dónde viaja el sujeto femenino que toma el colectivo? El último verso, en el cual dominan ausencia y carencia (“Nada queda ahora”), no parece dejar ninguna esperanza al hablante. Los saltos de versos delimitan las diferentes acciones sucesivas: desplazamiento de dos sujetos hasta la parada de bus o la estación de buses, salida del sujeto femenino, mirada del interlocutor hacia el suelo, vacío total. El espacio es impreciso: el “colectivo” es la única precisión de la cual dispone el lector; este solo tiene una indicación temporal (“el soplo de la tarde”). Así, detrás de la aparente sencillez del poema, se esconde la necesidad para el lector de contribuir a la construcción de la escena cantada completando los vacíos e imprecisiones. El autor da muestra de una gran destreza lingüística y suscita la contribución de su lector.

Juan Carlos Urtaza, en su poemario artesanal Caligrafías, compone, a su vez, micropoemas, como “Epopeya”:

Soy la parte más delgada del hilo

La última carta del naipe

Mi peón jamás llegaría

al otro lado del tablero (s/p.).

Estos cuatro versos quedan marcados por la conciencia que tiene el Yo poético de su fragilidad y de su finitud, como lo muestran la negación “jamás” y el superlativo “la parte más delgada”. Juguete del azar (“naipe”, “peón”, “tablero”), este Yo se desplaza por la existencia como por un ajedrez, pero queda bloqueado, incapaz de alcanzar el otro lado, y aparentemente llegó al final de su vida. El lector se enfrenta a una voz lírica desengañada sin poseer necesariamente todas las claves que le permitan entender la situación. ¿Se trata

de un hablante moribundo, enfermo, condenado? ¿La metáfora continua del juego (naipes y ajedrez) significa que viene controlado como un peón por el tablero? La concisión de este texto corre parejas con una reflexión profunda sobre la existencia, llevada a cabo por la voz lírica, pero igualmente por el lector que se pone a interrogarse sobre su propia vida y la fugacidad de esta.

Con estos micropoemas, las voces líricas manifiestan entonces tristeza y desesperanza. La concisión serviría, con pocas palabras, para decir el sufrimiento del ser. En el poema 3 de Miga, Elías Hienam se vale del mismo procedimiento:

ayer pasé por tu casa

y miré por la ventana

como no te gustan las sorpresas

seguí hacia Santa Ana (17).

Otra vez, la concisión prevalece en este poema muy breve; compuesto de una cuarteta única, hace referencia a una situación cotidiana y banal por la sucesión de acciones breves en primera persona (“pasé”, “miré”, “seguí”). No obstante, la imprecisión llama la atención del lector: la identidad del Yo lírico y de su interlocutor/a no se desvela, igual que la escena observada por la ventana por ese mismo hablante. ¿Qué descubre? ¿Por qué se dirige al día siguiente a ese “tú” a quien bien conoce (“como no te gustan las sorpresas”) para anunciarle lo que pasó en la casa de él/ella? El lector dubitativo en cuanto a las relaciones entre los dos sujetos líricos, deduce que la llegada inesperada del Yo a casa del “tú” le habría disgustado a este/a. Las indicaciones temporo-espaciales son muy reducidas (“ayer”, “Santa Ana”), pero es posible, sin embargo, situar la acción en Santiago. El Yo comparte con el lector su soledad y una forma de añoranza.

Desestructuración de la sintaxis

Si a algunos poetas les importa sobremanera el rigor formal por el uso de estrofas o formas poéticas clásicas, así como de micropoemas, otros poetas chilenos jóvenes instauran un discurso complejo fundado en la desestructuración de la sintaxis y en la polisemia interpretativa.

El trabajo lingüístico, construido en torno al vacío y a la ausencia, lo emprenden Paula Ilabaca o Enrique Winter. Ambos integran, en algunos de sus poemas, frases o versos interrumpidos, e incluso fragmentados, apelando de esta manera a la imaginación del lector. Así, en la ciudad lucía, Paula Ilabaca escribe:

el misterio la junta mamá ese jadeo ese brillo en su

ese dolor cuando me

luego acabar su leche mi carmesí mi (48).

La voz poética, enamorada del hombre a quien evoca, parece incapaz de expresar verbalmente las sensaciones y emociones experimentadas para con él, e incluso se aplica a sí misma una forma de autocensura frente a su madre con quien comparte lo que siente. El lector, por lo implícito y lo no dicho, es invitado a completar el texto trunco relacionándose empáticamente con el Yo. ¿Qué término está ausente tras el adjetivo posesivo “su”, el pronombre complemento “me” así como el adjetivo posesivo “mi”? Con esta triple ausencia, la voz lírica efectúa una asociación entre el Yo y el “tú”, actores del acto sexual doloroso cantado en los versos, y reproduce gráfica o tipográficamente la ausencia del ser amado.

Además de las palabras ausentes, el hablante ilabaquiano secciona algunos términos, jugando con los vocablos y lo acústico. Así, la palabra “vulva” está

cortada y se produce un encabalgamiento que establece un paralelo entre la terminación “-va” y el verbo “ir” en tercera persona del singular:

santiago santiago

mi vul

va en canciones

va en lo alto

ángel marrón ángel marrón

va en la pesadez en los diamantes va

va por carneros va violento por las calles va (77).

La capital chilena, repetida y escrita sin mayúsculas para hacer de ella un nombre común, se asimila a la vulva de la voz poética; ciudad y cuerpo no hacen más que uno dentro de un discurso lírico en el que abundan sonidos, tintes y movimientos (“canciones”, “lo alto”, “diamantes”). Esta evocación erótica no está exenta de sufrimiento puesto que al ente poético y sujeto lírico de Ilabaca se lo considera puro objeto sexual por el hombre brutal al cual está apegada la hablante. La escisión del término “vulva” podría reproducir gráficamente la herida amorosa e incluso síquica y físico-sexual infligida por un sujeto masculino sin piedad.

En cuanto a Enrique Winter, también adopta el procedimiento del verso trunco al fin del poema “Pulieron cuidadosamente…”, de Lengua de señas, en el cual se evocan las cerámicas creadas por los artesanos de culturas ancestrales:

Pulieron cuidadosamente

los orfebres adornos que reflejaran luz

por la cual se enfrentaron varios pueblos

entre objetos los dejaron
sin pulir no reflejan sino que atrapan luz
como pasó con los vencidos

solo la luz atrapan o reflejan
pues los dioses se fueron varias veces
en la cerámica la piedra el óleo
y cuando los esculpen
los erosiona el viento o los derrumba
ellos nosotros
de vez en cuando
y a la intemperie

lo único permanente en todos los lugares
son cosas que distinguen a señores
que brillan de los

el brillo expresa fuerzas las vitales del cosmos (73).

La ausencia de puntuación (puntos, comas: “los dejaron / sin pulir no reflejan sino que atrapan luz”, “en la cerámica la piedra el óleo”) le otorga al texto una fluidez que permite el paso de la evocación del pasado prehispánico a la del presente de la escritura. Cual cerámica, el texto está minuciosamente moldeado, pese a estar marcado a veces por las fisuras del tiempo (se pueden citar la frase sin verbo: “ellos nosotros / de vez en cuando / y a la intemperie” y la frase interrumpida: “señores que brillan de los”). La fragilidad de las cosas, estropeadas por el tiempo, se pone así de realce por el Yo lírico para quien la única cosa permanente es “el brillo”, correspondiendo sin duda al arte, al alma, a la trascendencia que superan lo material. ¿De qué brillan estos “señores” (“brillan de los”)? La frase borrada le obliga al lector-arqueólogo a rasgar el pergamino para extraer el significado oculto. Por el blanco y lo no dicho, el Yo lírico sugiere una pluralidad de interpretaciones de sus versos polisémicos.

Este procedimiento, fundado en la ausencia de puntuación es, como lo dije anteriormente, frecuente en la poesía de Fernanda Martínez Varela que coloca mayúsculas dentro de sus frases, eliminando puntos y comas, en un discurso en el que se encadenan los recuerdos, los detalles anodinos y las escenas de la infancia, dando lugar progresivamente, a partir de lo real concreto, a evocaciones dementes. El poema siguiente me permitirá concluir la parte final de este trabajo:

Cientos de soles he visto a un sólo [sic] suelo caer Sé que hay aves con caras derruidas Hay aves que no respiran Dime si ves la nariz No Sentía algo raro cayéndoseme Me tocaba a cada rato la cabeza El suelo crujió El ave es pensé qué buenas nuevas no le oigo Tiene labios colores ciruela Como el cristo de carne de la pared (38).

Este universo en desmoronamiento (“Cientos de soles he visto a un sólo [sic] suelo caer”, “aves con caras derruidas”, “El suelo crujió”), cantado por el Yo lírico, da la impresión de que este está presa de una locura alucinatoria y se encuentra bajo el efecto de estupefacientes: la sensación de ver su rostro descomponerse (“Sentía algo raro cayéndoseme”, “Me tocaba a cada rato la cabeza”) lo demuestra. El lector se enfrenta pues a un mundo derrumbado, un cuerpo fragmentado y un texto accidentado; está abocado a recomponer el significado y a dilucidar el enigma poético propuesto por la voz lírica de este

poema de Martínez Varela.

Por consiguiente, el lector descubre discursos poéticos impregnados de vitalidad cuando lee los poemarios de los poetas chilenos jóvenes de hoy. El ritmo que introducen en su escritura, el movimiento que se percibe en ciertos poemas en los que la imagen se asocia al texto —por ejemplo, en Fractal de Pablo Lacroix o en Bonzo de Maximiliano Andrade— a los cuales se suma la movilidad de las voces líricas que van errando por la urbe, atraen irremediablemente al receptor despistándolo al mismo tiempo. Estos discursos son igualmente empáticos y están abiertos a los demás: combaten la exclusión y afirman una identidad por el lenguaje familiar y los chilenismos. La riqueza de estos mismos discursos procede de la complementariedad entre el uso de formas estróficas fijas como el soneto o de bloques estróficos desprovistos de puntuación y que rompen las fronteras entre los géneros literarios. Así, se trata de una gran diversidad de textos, de grupos o unidades de generación que comparten prácticas artísticas comunes pero que desean asimismo dar muestra de invención y de singularidad, complicando una clasificación que restringiera el alcance de estas voces múltiples.

Los sentidos del lector vienen fuertemente solicitados tanto por la importancia del aspecto visual (imagen y disposición gráfica) como por las alusiones frecuentes a lo sexual-erótico, a las relaciones amorosas, a los encuentros con el otro y al cuerpo. Estas estrategias líricas establecidas por los poetas jóvenes renuevan el género poético en Chile y, más ampliamente, en América latina, intentando también hacer que la poesía sea asequible al mayor número: el lenguaje familiar y la creación de mundos extraños contribuyen a ello y, paradojalmente, pueden también desconcertar a un lector ávido de comprensión de textos a medio camino entre sencillez lingüística y complejidad interpretativa. A los micropoemas, aparentemente anodinos, responden las descripciones fantasmagóricas mientras que la oralidad viene acompañada por rupturas sintácticas y una dislocación de los versos. Estos discursos se presentan entonces como paradójicos y anómalos, pero son sobre todo la prueba del gran vigor de la creación poética de estos autores jóvenes.

Conclusión

Este ensayo sobre las nuevas generaciones poéticas del siglo XXI en Chile intentó demostrar que cualquier certidumbre en cuanto a la eclosión de poetas jóvenes, su afirmación, su clasificación en un grupo dado resulta muy inestable. Algunos autores cambian de trayectoria a lo largo de los años y su producción evoluciona como se ve con Héctor Hernández que, en julio de 2018, anuncia en su página de Facebook que deja de escribir poesía para consagrarse a la producción de otros tipos de textos. Soy entonces muy consciente del riesgo de una eventual caducidad de este trabajo, dada la aparición renovada de poetas jóvenes en el escenario literario chileno y los cambios de vías que pueden emprender algunos de ellos. Considero también este libro como una fotografía de la realidad poética chilena en un momento dado, que permite establecer constataciones y contemplar prolongamientos según la evolución de cada uno de los autores del corpus elegido. Mi deseo es contribuir al reconocimiento de autores emergentes o ya bien instalados en el panorama poético del Chile de las dos primeras décadas del siglo XXI e incluso en el extranjero —en efecto, algunos de ellos ya se benefician de traducciones de textos suyos o intervienen en festivales de poesía en toda América latina, superando así las fronteras— y nutrir la reflexión sobre el concepto de poeta joven, sobre la emergencia y el reconocimiento de estos autores poco estudiados por la crítica poética especializada, carencia que poetas de renombre se esfuerzan por remediar mediante reseñas y presentaciones de poemarios. El objetivo es entonces abrir puertas por las cuales, lo espero, penetrarán otros investigadores, deseosos de aportar su grano de arena.

Los aportes teóricos sobre el concepto de generación y los “efectos de cohorte”, “unidades de generación” o grupos generacionales, me fueron útiles en el análisis. Así, pude examinar lo que Louis Chauvel llama “la brecha permanente, característica de ciertas cohortes, en relación con la tendencia general expresada por el conjunto de las demás” (668) como lo señalé en la primera parte. Los poetas no incluidos en los “Novísimos” ni en la antología Halo —y que pertenecerían entonces a otras “cohortes de autores”, según la terminología empleada por Gisèle Sapiro (2008 51), o a “unidades de generación” a veces

difícilmente identificables y sin nombre preciso—, comparten con ellos, pese a todo, puntos en común en el tratamiento de ciertos motivos temáticos y rasgos escriturales, como la renovación de la práctica lírica, el uso del aspecto visual, la introducción del marco urbano en sus poemas, la expresión de la rabia y de la rebelión en su canto poético. Pero revelan asimismo sus especificidades que constituyen esa "brecha" con respecto a la "tendencia" —encarnada por el grupo de Hernández Montecinos y los poetas de Halo, según mi clasificación— de la cual hablan Bloch, Mannheim y Mauger. Los "Novísimos" abren una vía por la cual transitan otros poetas que continúan el trabajo emprendido, aportando su toque personal. Si existen diferencias entre unidades de generación, así como entre los poetas de los años 2000-2001 y los de 2014, hay puentes que se tienden entre ellos: pensemos, por ejemplo, en el discurso feminista de Paula Ilabaca y Fanny Campos Espinoza, o en el discurso homosexual de Diego Ramírez, Javier Ossandón, Gabriela Contreras y Alexander Correa. La estricta separación en unidades de generación se vuelve porosa por la presencia de características comunes, clara muestra de la importancia concedida por estos autores a temas sensibles y a una escritura de combate.

Los conceptos de unidades de generación, cohortes de autores o grupos generacionales, pertinentes, a mi parecer, resultan a veces difíciles de manejar por varias razones. Por una parte, es complicado determinar con precisión cuántas cohortes de escritores figuran en las dos generaciones examinadas. Por otra parte, atribuir nombres a estos grupos generacionales es complejo también, excepto en el caso de la pertenencia a un colectivo de poesía o de la presencia en una antología que pueden ayudar a nombrarlos más fácilmente —se podría hablar, por ejemplo, de la unidad de generación "Agua maldita" o de la "Faunita impresionante". Incluso podría atreverme a decir que casi existen tantas unidades de generación como de poetas exteriores a los "Novísimos" y a la antología Halo. No es tampoco fácil instaurar fronteras entre la generación poética de 2000-2001 y la de 2014, que incluyen respectivamente a varias unidades de generación, pero sí podría sacar algunas conclusiones, en especial a partir de los análisis textuales realizados en este ensayo.

Así, si los "Novísimos", por ejemplo, se alían dentro de un grupo que tiene intereses y concepciones estéticas análogas, a partir de su participación en talleres de escritura organizados en el marco de Balmaceda 1215, evento fundador que contribuye a su unión o de la realización de trabajos conjuntos o de colaboraciones (como la escritura a cuatro manos de Diego Ramírez y Gladys González al comienzo de su recorrido creador), en cambio la situación de los

poetas de la generación de 2014 parece muy distinta. Los poetas de Halo, agrupados por Hernández Montecinos en su antología que asocia, con toda la razón, nuevas formas de expresión lírica y teje lazos entre estos autores jóvenes, son voces menos unidas que los “Novísimos”, más individualizadas, que no pretenden pertenecer a una promoción en particular, como ya es el caso de poetas exteriores a los “Novísimos”. Los autores jóvenes emergentes, a pesar de reales puntos de convergencia, de vínculos estéticos y de amistades innegables —como, por ejemplo, las relaciones cercanas entre Fernanda Martínez Varela, Roberto Ibáñez Ricóuz y Maximiliano Andrade—, no pusieron en marcha eventos literarios en grupo ni trabajaron alrededor de un proyecto conjunto de escritura, excepto en el marco de colectivos poéticos. Entonces, ¿por qué no manifiestan el deseo de crear un grupo unido y por qué la crítica no reúne las promociones actuales bajo una denominación común? ¿Se debe eso al hecho de que la emergencia de estos poetas implica una evolución inevitable de sus prácticas escriturales, y complica cualquier clasificación definitiva? ¿Temerían estos creadores jóvenes desaparecer al estar insertos en un conjunto de poetas? ¿No desearían, al evitar cualquier agrupación reductora, demostrar su singularidad y su autonomía? Otra razón podría ser la abundancia de voces nuevas, que dificultan la unión bajo una misma denominación. Esta pluralidad de poetas jóvenes, la aceleración de la producción de estos, la cadencia creadora, harían más difíciles no solo la puesta en marcha, para algunos de ellos, de un proyecto poético global, dado que la elaboración de sus textos queda bastante marcada por la espontaneidad y la impulsión, sino también la constitución de grupos, promociones o “unidades de generación” de las cuales dichos autores reivindicarían una pertenencia. Por eso los investigadores y los antologistas tendrían la labor compleja de definir ellos mismos esa adhesión a un grupo común con el fin de revelar la riqueza y los lazos que unen a los poetas de estos grupos. ¿Resulta más simple delimitar a las generaciones o promociones literarias en un período histórico agitado, e incluso doloroso? La generación NN, que incluye a poetas que producen sus textos bajo Pinochet, se estructura en torno a la denuncia de los crímenes de la Junta y se une alrededor de la defensa de ideales —aunque agrupe a poetas que escriben en situaciones diversas, en el interior, el exilio o a partir de la experiencia de la cárcel. En cambio, en una época en la que imperan la navegación por internet, el uso de las redes sociales, los intercambios rápidos de mensajes de texto, en la que se acelera el ritmo de la conexión a distancia, y en la que los poetas se insertan plenamente en un nuevo siglo y un nuevo milenio, la formación de un grupo unido, que lleva a cabo proyectos duraderos, resulta más delicada.

Otra diferencia mayor me parece importante: si, para Paula Ilabaca y Héctor Hernández en particular, la escritura poética se presenta como proyecto que incluye varios poemarios, los cuales se complementan y se responden, en cambio, para una mayoría de poetas de la generación 2000-2001 y de la de 2014, los libros se consideran más bien como volúmenes aislados, desprovistos de vínculos estrechos entre sí, sin que la producción de ellos deba menospreciarse, muy al contrario. Se trata, a menudo, de poemarios breves, redactados en la inmediatez, y de una escritura de la urgencia, anclada en la contemporaneidad. Frente a los gigantescos tomos de Héctor Hernández (La Divina Revelación o Debajo de la lengua), numerosos otros poetas optan por la concisión: Paula Ilabaca publica Completa, la ciudad lucía y La perla suelta de forma aislada, pero estos tres libros funcionan juntos y en eco, como los poemarios de Diego Ramírez unidos alrededor del canto al amor homosexual y los de Pablo Paredes cuyo punto en común sería el compromiso político. En cambio, las pequeñas viñetas de Raúl Hernández y las de Tamy Maulén o los micropoemas de Elías Hienam —estos tres poetas que pertenecen a la misma generación poética e histórica que los "Novísimos"— demuestran que, para ellos, la poesía se construye a partir de la brevedad, favoreciendo un impacto inmediato y suscitando una reacción más directa del receptor. Dicha brevedad está vigente en la producción de los poetas de Halo como Nicolás Meneses o Roberto Ibáñez que la adoptan como rasgo distintivo y no parecen deseosos de expresarse por la amplitud ni la expansión. Entre las nuevas voces emergentes —Halo y otras unidades de generación exteriores a esta—, el juego, las experimentaciones, el trabajo visual constituyen elementos significativos de su creación: al querer alcanzar cierto reconocimiento en el mundo de las letras chilenas, se valen de procedimientos estilísticos y de herramientas lingüísticas que consisten en crear un efecto de sorpresa en el lector. Los miembros de la unidad de generación Halo no rechazan la idea de continuidad con respecto a sus predecesores los "Novísimos" e incluso reciben la bendición de estos: así, Maximiliano Andrade, Benjamín Villalobos o Roberto Ibáñez Ricóuz publican sus poemarios en la editorial Cástor y Pólux de Paula Ilabaca, mientras que Héctor Hernández les permite a estas voces emerger gracias a la antología que publica. Diego Ramírez, por su parte, forma y publica a poetas jóvenes que continúan su camino creativo: la escritura del deseo, el canto a la sexualidad y la importancia de la temática de "género" son rasgos específicos de la escritura de los poetas que participan en los talleres Moda y Pueblo.

Otro aspecto permite diferenciar a la generación poética de 2000-2001 y a la de 2014: el marco histórico en el cual nacen los autores que pertenecen a ellas. Los

poetas pertenecientes a los “Novísimos” ven la luz del día durante la dictadura (nacen entre 1975 y 1989), viven su niñez en este período histórico doloroso cuyas huellas transparentan en sus versos: Héctor Hernández, cuando habla de “Hiperdictadura”, efectúa una comparación entre la época actual y el período de la Junta que él mismo conoció, aunque solo era un niño. La opresión masculina, que encontramos en los textos de Paula Ilabaca, podría relacionarse simbólicamente con la opresión vivida por la población chilena en los años negros de Pinochet, a la vez que enseña con el dedo las desigualdades entre hombres y mujeres en las sociedades latinoamericanas de hoy. La conciencia político-social es entonces un componente no desdeñable de los discursos líricos de los “Novísimos”. Está muy presente en los textos de Pablo Paredes que milita por el partido Revolución Democrática y utiliza las redes sociales para evocar su apoyo a los candidatos de este partido en las elecciones. En la obra de Diego Ramírez, es la defensa de una mayor justicia social hacia los homosexuales la que se defiende. En cambio, en la producción de los poetas de Halo y de las unidades de generación paralelas a esta, no se descubre un compromiso ideológico muy intenso. Sería más bien un trabajo formal, acompañado por un canto individual, lo que prevalecería. ¿Existiría pues una falta de solidaridad en los versos de los poetas de Halo? ¿El nacimiento de estos autores en los años ‘90, es decir tras la dictadura, los desataría de este período histórico e incluso de cualquier contexto político-social? Efectivamente, de manera más fuerte en la producción de estos poetas jóvenes que publican a partir de 2014, el universo íntimo y familiar hace su aparición. Numerosos de ellos elaboran cantos que podrían parecer muy anodinos, cotidianos, por los temas abordados y el mismo lenguaje. La ausencia aparente de trascendencia y el repliegue sobre ellos, visible en estos nuevos discursos líricos, no le quitan nada a la universalidad del canto de estos poetas. La primera persona, falsamente egotista, se abre a la colectividad y no excluye el tratamiento de temas universales.

Escasos son los poetas jóvenes de hoy que efectúen vueltas al pasado histórico de Chile o, más ampliamente, de América latina —excepto Romero y Munita Fritis, en especial, quienes introducen en sus poemarios voces y entes líricos anclados en la Historia chilena o universal—, aunque el recuerdo juegue un rol importante en sus versos pues es a partir de la rememoración que las voces poéticas ocupan un lugar en el mundo (recuerdos familiares, por ejemplo). Las preguntas que se nos plantean consisten en saber cómo dichos creadores pasarán a la posteridad, si estas nuevas voces van a durar en el tiempo y si estos discursos líricos no pasarán de moda tan pronto como surgieron. El lector se enfrenta a una escritura de la inmediatez debida a una necesidad irrefrenable de

estos autores de expresarse, dando lugar a un riesgo de aparición de una poesía-zapping, e incluso desechable, pese a las profundas cualidades estéticas de esta. Excepto la presencia de micropoemas que juegan sobre la brevedad y la concisión, es el deseo de tomar la palabra el que predomina —marcado a menudo por el uso de la enumeración y de la abundancia de descripciones—, sin que este se exprese mediante un flujo lingüístico ininterrumpido o una logorrea. En una época en la que las nuevas tecnologías favorecen los intercambios a distancia, separando al ser humano de un contacto directo, estos poemas desean restablecer un lazo por la palabra. Estos discursos líricos que, a menudo amargos y llenos de rabia, denuncian el dolor, la exclusión, la violencia, la soledad y el abandono, aparecen como unificadores por el canto que lanzan a favor de la tolerancia, la unión y el amor, por la reelaboración de una memoria familiar, así como por la introducción de un lenguaje familiar, local, vinculado con Chile (chilenismos y términos en mapudungun). De nuevo se comprueba la falsa ligereza de estas nuevas voces: la profundidad de sus discursos, el combate contra las injusticias y desigualdades, la defensa de una libertad sexual, el lugar ocupado por las mujeres en la sociedad, la denuncia de la brutalidad machista, desempeñan un rol fundamental en estos discursos líricos en que el trabajo formal no está desvinculado del combate ético llevado a cabo por estos autores.

Se pudo explicar que la juventud, vista como “transición” o “etapa” es uno de los criterios que permiten definir quiénes son estos poetas jóvenes del siglo XXI. Si cierta frescura es perceptible en sus primeros escritos, van adquiriendo progresivamente una madurez y demuestran que su juventud no es más que un aspecto entre muchos otros. Sería reductor abordarlos únicamente bajo este ángulo. Aunque este no sea siempre pertinente, se constata a pesar de todo que las prácticas literarias, los gustos y las referencias de estos autores están fuertemente vinculados con la edad, como lo revelan las fuentes de las que se nutren (dibujos animados de Disney o música de su época), la presencia del mundo de la infancia (Fernanda Martínez Varela, Tamym Maulén), la necesidad de afirmar una identidad (Javier Ossandón, Ronald Bahamondes). Desde el punto de vista de las referencias culturales también se nota un contraste entre las dos generaciones (2000-2001 y 2014): si Paula Ilabaca cita en epígrafe a grupos anglosajones de los ‘80 y si Diego Ramírez hace de Freddie Mercury un sujeto poético clave de uno de sus libros, Ronald Bahamondes prefiere reescribir los cuentos de hadas de las princesas de Disney y citar frases de Paris Hilton, instaurando una contracultura para despistar al lector.

En resumidas cuentas, estas unidades de generación diversas y la existencia de

voces aisladas corresponderían a lo que afirma Juan Cristóbal Romero en una entrevista con Ernesto González Barnert:

— ¿Qué me puedes decir del panorama poético actual? ¿Qué autores destacas? ¿Qué me dices de tu promoción?

— […] De qué promoción hablamos; es lo más parecido a un orfanato en el que comparten un mismo curso muchachos aventajados de veinte con repitentes de cuarenta, y en los que abundan las pandillas de pokemones y neohippies, varios matones y unas pocas chicas bonitas. Hablar sobre las actuales generaciones sería como intentar pastorear una manada de gatos (s/p.).

Es efectivamente esta diversidad, comparable con una "manada de gatos" la que se descubre en la creación poética de las generaciones del siglo XXI, dentro de las cuales las diferencias de edad son, a veces, importantes —17 años separan, por ejemplo, a Héctor Hernández, nacido en 1979, de Daniel Medina Lillo, nacido en 1996. Por eso adopté el concepto de "unidades de generación" con el fin de mostrar que dentro de una generación (la de 2000-2001 o la que apareció alrededor de 2014), se encuentra a poetas ligados por amistades y estéticas (poetas novísimos y de Halo), o voces más individualizadas, no incluidas en grupos pero que es preciso tener en cuenta. El lector y la crítica pueden, por ende, tener una impresión de dispersión ante tal profusión de voces, pero considero que estas son como piezas de un puzzle que se unen con el fin de reconstituir un mundo en delicuescencia, dando lugar a una suerte de voz superior que reconstruye, une y apacigua.

Si la cronología termina en 2018, varios poetas del corpus publicaron, entre tanto, nuevos poemarios o emprendieron nuevos proyectos artísticos. Así, Héctor Hernández clausura su trabajo poético en junio de 2018 publicando [y punto], el tercer tomo de su trilogía después de [guión] y [coma], en LOM, y tras la publicación en 2010 de una versión breve de este poemario. Uno de los poemas que abre el libro comienza en su versión inicial por: "DESPUÉS DE HABER SOÑADO TODOS ESTOS RELATOS / CONOCÍ EL ORIGEN DE LO QUE NUNCA SE ACABARÁ" (s/p.). El Yo lírico crea una confusión genérica —¿son

relatos o poemas?— y sueña con la eternidad, quizás con la posteridad ("LO QUE NUNCA SE ACABARÁ"). Cuando termino este ensayo, se anuncia la salida en Ærea de OIIII, libro que concluye la obra total Arquitectura de la mentalidad. Jorge Cid, por su parte, publica a finales de 2018 Éxodos en la editorial Cástor y Pólux, donde se preocupa por los problemas de su tiempo, abriéndose a una realidad universal patética: la de los migrantes subsharianos y surasiáticos que huyen de su país en busca de un porvenir mejor, y que se enfrentan al rechazo y al racismo. Víctor Munita Fritis publica No se descarta intervención de terceros en Atacamabooks.cl, poemario presentado el 3 de agosto de 2018. En julio de 2019 sale Paramar de Juan Carreño en Editorial Lastarria, libro acerca del cual Roberto Careaga escribe: "Paramar recoge una serie de textos que en conjunto dan una panorámica del poeta Juan Carreño entre 2016 y 2019: lanzado a la aventura, pero también como un intérprete urgente del Apocalipsis bíblico contemporáneo y, mucho más, como un habitante rabioso y desencantado de las multicanchas vacías de los extramuros de Santiago" (s/p.). Carreño se relaciona con los asuntos de su época y echa, a través de la reescritura bíblica, una mirada amarga al Chile actual. Se pueden citar también El Génesis, de Fernanda Martínez que aparece en 2019 o Tres historias de Roberto Ibáñez Ricóuz en 2021, ambos en Cástor y Pólux, o Penínsulas de Paula Ilabaca en Ærea, en 2019, entre otros libros de los poetas de las dos generaciones estudiadas en este ensayo. La producción de los poetas jóvenes continúa, reforzando su anclaje en la creación lírica de estos comienzos del siglo XXI. Sin embargo, Héctor Hernández y Paula Ilabaca, tras trastornar por sus aportaciones la creación poética en Chile, rompiendo con la escritura de los poetas de los '90 y afirmándose claramente contra ella, se orientan de ahora en adelante hacia nuevas experiencias, tales como la no-ficción para Héctor y la escritura novelesca para Paula.

El proceso de reconocimiento de estos poetas jóvenes se fue consolidando en 2018 también puesto que, en abril de ese año, Pablo Fernández organizó una serie de encuentros, titulados "Recital", en el Centro Cultural Ciudadanos de Ñuñoa, en los cuales participaron poetas de generaciones diferentes, como Raúl Zurita, Evira Hernández, Cristián Formoso, Óscar Saavedra Villarroel, Enrique Winter, Héctor Hernández, Víctor Munita. En una conversación con Emilio Contreras Fernández explica que

Recital nace de las experiencias anteriores, pero con un plus: se recorre la obra

de una o un poeta reconocida y reconocido por sus pares y lectores, desde su propia voz, distinguiéndose por ser una lectura unipersonal con intervalos de música escogida por los mismos autores, lo que de cierto modo abre una posibilidad para ampliar y profundizar la lectura, además de reivindicar el oficio del autor, otorgándoles una remuneración de manera simbólica (s/p.).

Gracias al acompañamiento musical, se cruzan las artes en estos eventos en los que se instaura una convivencia entre poetas internacionalmente reconocidos y nuevas voces poéticas, gracias a lo cual se realza la gran riqueza de la producción poética chilena.

Otras nuevas voces hicieron su aparición a partir de 2015, por ejemplo. Entre ellas se encuentra Martín Torres Miranda, nacido en 1996, quien publicó en 2017 su primer poemario, Una Esfera Saltarina en Autoediciones Toluendo. Presentado como libro-juego donde el primer capítulo retoma nombres de juguetes (“Legos”, “Peluches”, etc.), el discurso lírico está impregnado de referencias contemporáneas a la sociedad de consumo, como esta “ola de CocaCola” que “viene avanzando espesa y uniforme” (10) y desacraliza el lenguaje poético evocando “El agua del wáter”: “Ni en el mar me siento tan libre / vivo horas / las horas más mías / en el wáter” (75). El discurso poético lúdico no olvida no obstante los problemas de nuestra época como los desastres ecológicos o los “animales atropellados en la calle” (40-41, 47), se divierte a partir del canto al día a día, partiendo de alusiones intrascendentes que esconden varias capas de significado e incluso alcanzan profundidades líricas insospechadas. Entre estos nuevos poetas jóvenes, promisorios y talentosos, figura igualmente Marcelo Nicolás Carrasco, nacido en 1999, autor del poemario Catalepsia (2015). En sus textos, el Yo lírico explica que “la soledad nos condena al espejismo” (“Canción de viento y pellejo”), canta la “paloma, paloma negra, / confundida a menudo con los cuervos” que “aterriza en los astros periféricos” (“A mi paloma negra”), y se encuentra en una “encrucijada” en el poema epónimo (s/p.). Es preciso insistir también en la fuerte presencia de voces nuevas emergentes, junto a autores más confirmados, en la antología Arde, dirigida por Tamym Maulén, que se difunde a finales de 2020 en línea y contiene poemas relativos a la crisis chilena de octubre de 2019 en adelante, así como a la defensa del “Apruebo” en el plebiscito nacional del 25 de octubre de 2020. Entre juego y riqueza significante, entre ligereza y profundidad, estos nuevos discursos y prácticas líricos confirman la vivacidad del género poético en Chile. Así, la

producción de estos autores jóvenes, en la que las referencias y los estilos van cruzándose, como hilos que se entrelazan, atrapa irresistiblemente al lector entre sus redes.

Bibliografía

37

1. Fuentes primarias. Poemarios o poemas publicados en antologías y otras obras

Poetas “Novísimos”

González, Gladys. Gran avenida. Santiago: La Calabaza del Diablo, 2004.

___. Papelitos. Eloísa Cartonera Ediciones: Buenos Aires, 2002.

González Barnert, Ernesto. Higiene. Santiago: Ediciones del Temple, 2008.

___. Cul de sac. Santiago: Libros del Pez Espiral, 2016.

___. Playlist. Santiago: Overol, 2015.

___. “Se escribe con el puño cerrado…”. En Guido Arroyo (ed.). Santa Rosa 57. Santiago: Alquimia Ediciones, 2007 (40).

Hernández Montecinos, Héctor. Debajo de la lengua. Santiago: Cuarto Propio, 2014.

___. Los colores y papá. México: Editorial & Ediciones Alienígenas, 2014.

___. [guión]. Santiago: LOM Ediciones, 2008.

___. [coma]. Santiago: LOM Ediciones, 2014.

___. “Amor América (1400-2004)”. En Javier Bello (antol.). Desencanto personal. Reescritura de “Canto General” de Pablo Neruda. Santiago: Cuarto Propio, 2004 (105-106).

___. [y punto] — adelanto —, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Programa de residencias artísticas para creadores de Iberoamérica y de Haití en México 2010.

___. buenas noches luciérnagas. Material para un ensayo de vida. Santiago: ÆREA- RIL, 2017.

Ilabaca Núñez, Paula. Estados de mi corazón. Cuadernos de viaje sur / centro / norte de Chile, Ciudad de Guatemala: Catafixia Editorial, 2010.

___. La perla suelta, Santiago: Cuarto Propio, 2009.

___. la ciudad lucía. Santiago: Mantra, 2006.

Paredes, Pablo. Mi pequeña Unión Soviética. Santiago: Cuarto Propio, 2017.

___. La raza chilena. Santiago: Mago Editores, 2012.

___. Mi hijo Down. Buenos Aires: Black & Vermelho, 2008.

___. El Niño Dios. Coyoacán: Ediciones Invisible, 2006.

___. El final de la fiesta. Santiago: La Calabaza del Diablo, 2005.

___. El barrio de los niños malos. En Frío en la noche latina. Santiago: [contrabando del bando en contra], 2005.

Ramírez Gajardo, Diego. Ayer conocí a Freddie Mercury. Santiago: Moda y Pueblo, 2015.

___. Brian, el nombre de mi país en llamas. Santiago: Ceibo Ediciones, 2015.

___. Mi delito (adelanto). México: Santa Muerte Cartonera, 2009.

___. El Baile de los niños: Santiago: Ediciones del Temple, 2005.

___. “Termino aquí”. En Javier Bello (antol.). Desencanto personal. Reescritura de “Canto General” de Pablo Neruda. Santiago: Cuarto Propio, 2004 (198-199).

Ruiz, Felipe. Trenes, Santiago: Editorial Fuga, 2010.

___. Cobijo. Santiago: LOM, 2005.

___. Fosa común. Santiago: Editorial Fuga, 2009.

___. “Los conquistadores”. En Javier Bello (antol.). Desencanto personal. Reescritura de “Canto General” de Pablo Neruda. Santiago: Cuarto Propio, 2004 (138-139).

Saldaño, Marcela. “Soy urbanidad”. En Javier Bello (antol.). Desencanto personal. Reescritura de “Canto General” de Pablo Neruda. Santiago: Cuarto Propio, 2004 (79-80).

Starke, Úrsula. Ático. Santiago: Cuarto Propio, 2007.

Poetas de Halo

Andrade, Maximiliano. Bonzo. Santiago: Cástor y Pólux, 2016.

Bahamondes, Ronald. Devenir princesa. Santiago: Moda y Pueblo, 2013.

Correa, Alexander. “Ariel o los ecos de mi garganta”. En Héctor Hernández Montecinos (antol.). Halo. 19 poetas chilenos nacidos en los 90. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2014 (114).

___. “Las cachorras”. En Héctor Hernández Montecinos (antol.). Halo. 19 poetas chilenos nacidos en los 90. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2014 (123).

Ibáñez Ricóuz, Roberto. “Insectos”. En Héctor Hernández Montecinos (antol.), Halo. 19 poetas chilenos nacidos en los 90. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2014 (216-217).

___. “Poema de los herederos sin padres”. En Héctor Hernández Montecinos (antol.). Halo. 19 poetas chilenos nacidos en los 90. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2014 (218, 220-221).

Martínez Varela, Fernanda. La Sagrada Familia. Santiago: Libros del Perro Negro, 2015.

Meneses, Nicolás. Camarote. Santiago: Ediciones Balmaceda Arte Joven, 2015.

___. “Justicia”. En Héctor Hernández Montecinos (antol.). Halo. 19 poetas chilenos nacidos en los 90. Santiago: J. C. Sáez Editor, 2014 (179).

Olcay Jeneral, Daniel. “YYZ: Experimento Ludovico, versión 86.08.432”. En Héctor Hernández Montecinos (antol.). Halo. 19 poetas chilenos nacidos en los 90, Santiago: J.C. Sáez Editor, 2014 (65-66).

Vargas Cayul, Cristofer (Christopher Vargas). “El horizonte es esto…”. En Héctor Hernández Montecinos (antol.). Halo. 19 poetas chilenos nacidos en los 90. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2014 (234-235).

Villalobos Baranda, Benjamín. Aparición de los ello. Santiago: Cástor y Pólux, 2017.

___. “Las noches que son mis noches”. En Héctor Hernández Montecinos (antol.). Halo. 19 poetas chilenos nacidos en los 90. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2014 (152).

Poetas exteriores a los “Novísimos” y a Halo

Aedo, Christian. Recolector de píxeles. Santiago: Ripio ediciones, 2009.

Añiñir, David. Mapurbe venganza a raíz. Santiago: Pehuén, 2009.

___. “María Juana la mapunky de La Pintana”. En Jaime Luis Huenún (antol.). Epu mari ülkatufe ta fachantü. 20 poetas mapuche contemporáneos. Santiago: LOM ediciones, 2003 (11-13).

Baros López, Alexis. La chica María. Santiago: Cinosargo, 2015.

Campos Espinoza, Fanny. “juana soledad esperanza”. En Javier Bello (antol.). Desencanto personal. Reescritura de “Canto General” de Pablo Neruda. Santiago: Cuarto Propio, 2004 (149-150).

Efe Be (Fabián Burgos). Paralogismos de la sombra sin mundo. Santiago: Ajiaco Ediciones, 2014.

Carrasco, Marcelo Nicolás. “Poemas”. En Fernando Sabido Sánchez (ed.), Poetas Siglo XXI Antología Mundial, https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2017/03/marcelo-nicolas-carrasco-19992.html [página consultada el 07/08/2018].

Carrasco Aguilar, Gastón. Viewmaster. Santiago: Cuadernos de Poesía / Biblioteca de Santiago de Chile, 2011.

Carreño, Juan. Bomba bencina. Santiago: Das Kapital Ediciones, 2013.

Castillo, Eugenio. Rojo de mis azules. Santiago: Chacacazo, 2016.

___. Tachar donde dice Beatriz. Santiago: Camino del Ciego Ediciones, 2014.

Catrileo, Daniela. “Soy la guerra”. En Patricio Contreras Navarrete. Parias, poetas y borrachos. Antología poética y contracultural: Santiago, Editorial Anagénesis / Colectivo poético Agua maldita, 2016 (134).

___. Río herido. Santiago: Libros del Perro negro, 2013.

___. Nicolás Muñoz et alii. Florerito quebrado. Poemario indestructible, Santiago, col. “Gatopájaro”, junio 2010. https://fr.scribd.com/document/33931919/Florerito-Quebrado-Poemario-FINAL-Primera-Edicion [página consultada el 08/11/2016].

___. “Quiero escribir”. Página Facebook de Daniela Catrileo el 10 de noviembre de 2019: https://www.facebook.com/DanielaCatrileo/posts/10156714391663034

Cid, Jorge. Bebé sirena. Concepción: La faunita impresionante, 2011.

___. Labia larvaria. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2008.

Contreras, Gabriela. Subterránea. Santiago: Moda y Pueblo, 2014.

___. Leporina. Santiago: Moda y Pueblo, 2012.

Contreras Navarrete, Patricio. Calle abierta. Santiago: Ediciones Balmaceda Arte Joven, 2016.

del Solar, Max. Las Químicas Orquestas, Santiago: Al Margen Editores, 2002.

Donoso, Arnaldo Enrique. Aproximación a la situación anómala y oblicua del lenguaje, Santiago: Contrabando del bando en contra, 2004.

Donoso, Alexis. “Poética de un Desapariciense”. En Dos Disparos. On line Magazine, 10 de abril de 2015, http://dosdisparos.com/2015/04/10/poetica-de-un-desapariciense-por-alexis-donoso/ [página consultada el 26/11/2017].

Escalona, Wenuan. El mapa roto. Temuco: Del Aire Editores, 2014.

___. (Juan Huenuan Escalona). Romería. Temuco: Del Aire Editores, 2010.

Guajardo Thomas, Marcelo. Un momento propicio para el exilio. Poesía reunida (2002-2010). Santiago: Das Kapital Ediciones, 2011.

Hernández, Raúl. Cosas simples. Santiago: La Calabaza del Diablo, 2014.

Hienam, Elías. Cuncuna. Santiago: Libros del Perro Negro, 2016.

___. Miga. Santiago: Libros del Perro Negro, 2013.

Lacroix, Pablo. Fractal. Santiago: Ajiaco Ediciones, 2016.

___. Der Golem. Concepción: Ediciones Etcétera, 2011.

___. “Tengo rabia”. Página Facebook de Pablo Lacroix el 31 de octubre de 2019, https://www.facebook.com/lacroix.pablo/posts/10219469706469789

Maulén, Tamym. PAF. Buenos Aires: Pornos, 2011.

___. “No luches por ti”. Página Facebook de Tamym Maulén el 26 de octubre de 2019:

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2471413762906982&id=100001151487788

Miranda, Roxana. Seducción de los venenos / Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken. Santiago: LOM Ediciones, 2008.

Munita Fritis, Víctor. En guerra con Chile. Copiapó: Ediciones Cinosargo, 2013.

___. Yo, entre todas las mujeres. El libro de las revelaciones. Valparaíso: Emergencia narrativa, 2013.

___. La patria asignada. Santiago: Cuarto Propio, 2010.

___. Pensión completa y otros poemas. Santiago: Cuarto Propio, 2008.

___. “Piñera”. Página Facebook de Víctor Munita Fritis, 15 de septiembre de 2017, https://www.facebook.com/victormunitafritis/posts/10213305742734266 [página consultada el 04/04/2018].

Ossandón, Javier. Christi. Santiago: Alarido Ediciones, 2016.

Retamal, Carla. “Puerta abierta”. En Patricio Contreras Navarrete (antol.). Parias, poetas y borrachos. Antología poética y contracultural, Santiago: Anagénesis 2016 (124).

Romero, Juan Cristóbal. Rodas, Santiago, Ediciones Tácitas, col. “La Troya”, 2008.

___. OC, Santiago: Editorial Pfeiffer, 2012.

___. Marulla (1998-2002). Santiago: Ediciones Tácitas, 2003.

Saavedra Villarroel, Óscar. Tecnopacha. Santiago: Editorial Desbordes, 2016.

Torres Miranda, Martín. Una Esfera Saltarina. Santiago: Autoediciones Tolueno, 2017.

Urtaza, Juan Carlos. Knock out. Santiago: LOM, 2009.

___. Caligrafías. Sin editor, sin fecha, s/p.

Urzúa de la Sotta, Andrés. Tetris. Santiago: Libros del Pez Espiral, 2015.

Winter, Enrique. “Atar las naves”. En Primer movimiento. Nueva York: Sudaquia Editores, 2013.

___. “Rascacielos”. En Primer movimiento. Nueva York: Sudaquia Editores, 2013.

___. Lengua de señas. Santiago: Alquimia Ediciones, 2015.

Antologías

Bello, Javier (antol.). Desencanto personal. Reescritura de “Canto General” de Pablo Neruda. Santiago: Cuarto Propio, 2004.

Colectivo Márgenes. Anuario poético colectivo Mal de Ojo. Santiago: Ajiaco Ediciones, 2013.

Contreras Navarrete, Patricio (antol.). Parias, poetas y borrachos. Antología poética y contracultural. Santiago: Anagénesis, 2016.

Gavilán, Ismael (antol.). Entrada en materia: 17 poetas jóvenes chilenos. Valparaíso: Ediciones Altazor, 2014.

Hernández Montecinos, Héctor (antol.). Halo. 19 poetas chilenos nacidos en los 90. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2014.

Hidalgo M., Rodrigo (ed.). 10 años de poesía en Balmaceda. Antología histórica 1997-2007. Región metropolitana. Santiago: Ediciones Balmaceda Arte Joven, 2009.

Lange Valdés, Francisca (antol.). Diecinueve (Poetas chilenos de los noventa). Santiago: J.C. Sáez Editor, 2006.

Maulén, Tamym (ed.). Antología premio Pablo Neruda de Poesía Joven 2006-2011. Santiago: Fundación Pablo Neruda, 2013.

___. Predicar en el desierto. Poetas jóvenes del Norte Grande de Chile, Santiago: Fundación Pablo Neruda, 2013. 9-10.

Mendoza Belio, Tulio y Catalina Guerrero Nájera (antol.). Voz de jaguar, vuelo de cóndor. Antología poética Chile / México. Concepción: Ediciones Etcétera, 2008.

Meneses, Nicolás y Melisa Hernández (antol.). Antología. [Taller] [de] [poesía] [desarmaduría]. Santiago: Biblioteca Nacional, s/f.

Pérez, Yuri (antol.). Chena. Antología Poetas Contemporáneos del Maipo. Boris Calderón, Jorge Jobet, Mario Ferrero, Yuri Pérez, Antonio Silva, Úrsula Starke. Valparaíso: La Cáfila, 2006.

Zurita, Raúl (antol.). Cantares. Nuevas voces de la poesía chilena. Santiago: LOM, 2004.

2. Fuentes secundarias

Anguita, Eduardo y Volodia Teitelboim. Antología de poesía chilena nueva (1935). Santiago: LOM, 2001.

Calderón, Teresa, Lila Calderón y Thomas Harris (antol.). Antología de poesía chilena II. La generación NN o la voz de los 80. Santiago de Chile: Catalonia, 2013.

Castillo de Berchenko, Adriana. “Avant-propos”. En Rémy Durand. Chiliades, ou le 11 septembre (poème). Toulon: Éditions Villa-Cisneros, 2003.

Colectivo de Escritores “Luis Enrique Délano” (ed.). Antología. El lugar de la memoria. Otro mundo es posible. Poetas y narradores de Chile, Santiago: Editorial Ayún, 2007.

Cortés, José Domingo (antol.). Poetas Chilenos. Coleccionados. Santiago: Imprenta de la Unión Americana, 1864.

de Rokha, Pablo (antol.). Cuarenta y un poeta joven de Chile (1910-1942). Santiago: LOM, 2002.

Espinosa Guerra, Julio (ed.). Antología. La poesía del siglo XX en Chile. Madrid: La Estafeta del Viento, 2005.

Guillén, Nicolás. La paloma de vuelo popular. Elegías. Buenos Aires: Losada, 1959.

Lemebel, Pedro. “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)”. En Juan Pablo Sutherland (comp.). A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile. Santiago: Sudamericana, 2001. 35-39.

Micharvegas, Martín (antol.). Nueva poesía joven en Chile: Buenos Aires: Noé, 1972.

Mistral, Gabriela. Antología poética. Madrid: Biblioteca Edaf, 1999.

Molina, Raquel (antol.). Tránsito de fuego. Selección de jóvenes poetas latinoamericanos, 1972-1990. Caracas: Casa Nacional de las Artes Andrés Bello, 2009.

Neruda, Pablo. Canto General. Madrid: Cátedra, 2002.

Poblete, Carlos (antol.). Exposición de la poesía chilena. Desde sus orígenes hasta 1941. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1941.

Quezada, Jaime (antol.). Poesía joven de Chile. Selección y prólogo de Jaime Quezada, México: Siglo Veintiuno, 1973.

Rubio, Rafael. Luz rabiosa. Los Ángeles: Camino del Ciego Ediciones, 2007.

Salazar, Mario Andrés, Floridor Pérez y Thomas Harris (comp.). Poesía chilena para el siglo XXI. Veinticinco poetas, 25 años. Santiago: DIBAM, 1996.

Silva Castro, Raúl (antol.). La literatura crítica de Chile. Antología con estudio preliminar. Santiago: Andrés Bello, 1969.

Valjalo, David y Antonio Campaña. Antología de poesía chilena a través del soneto. Literatura Chilena. Creación y Crítica 43 / 46. Madrid / Los Ángeles: Ediciones de la Frontera. 1988.

Véjar, Francisco (antol.). Antología de la poesía joven chilena. Santiago: Universitaria, 2003 (1999).

Villegas, Juan (antol.). Antología de la nueva poesía femenina chilena. Santiago: La Noria, 1985.

3. Sobre la obra de los jóvenes poetas chilenos: textos y contextos

Aguirre, Lina X. “Vulnerables y en revuelta: precariedad y globalización en la práctica poética de Diego Ramírez Gajardo”. Cuadernos de literatura. XXI, 42 (2017): 341-367.

Alvarado Morales, Luz América. Escritura en el umbral: el sujeto femenino en el poema en prosa de cuatro escritoras del Cono Sur. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura. Memoria para optar el grado de Magíster en Literatura, 2013.

Ancalao, Liliana. “Oralitura, una opción por la memoria”. El Camarote. Espacio de literatura + arte. 5 (2005): 32-36.

Anónimo. “Paula Ilabaca. Premio Neruda de Poesía”. Estandarte. Pasión por leer, pasión por escribir, 22 de marzo de 2016. http://www.estandarte.com/noticias/premios/paula-ilabaca-premio-pablo-neruda-discurso_3550.html [página consultada el 30/08/2016].

___. “Sobre La raza chilena de Pablo Paredes”. Mago editores, s.f.,

http://magoeditores.cl/?p=976 [página consultada el 18/05/2018]

___. “Oralitura”, Memoria chilena, http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93536.html [página consultada el 23/05/2018].

Arabuena, Fernando. “Entrevista al poeta Rafael Rubio: ‘La poesía no es un género literario, sino una forma de vida’”. Culturizarte. 24 de julio de 2020, https://culturizarte.cl/entrevista-al-poeta-rafael-rubio-desde-la-arcada-del-disco-trespass-de-genesis-el-rock-progresivo-es-un-genero-profundamente-poetico/ [página consultada el 12/12/2020].

Bello, Javier. “Sin título”. En Javier Bello (antol.). Desencanto personal. Reescritura de “Canto General” de Pablo Neruda. Santiago: Cuarto Propio, 2004.

Bello Chauriye, Eugenio Javier. Memoria y negatividad en la poesía chilena de postdictadura (1990-2005). Cinco autores de la década del noventa: Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río y Germán Carrasco. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe. Tesis de Doctorado, 2011.

Becerra, Felipe. “Un grupo literario de Chile visita el país”. La prensa, suplemento Fondo negro, 564, 21 de febrero de 2010.

Benavente Morales, Carolina. “Marcela Saldaño y la espiral poética Chile-Caribe en Un ojo llamado cacería (2008)”. Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios 17 (2009): 145-170.

Berenguer, Carmen. “Cómo conocí a Jorge Cid - Presentación del libro Labia Larvaria. Fundación Neruda, Santiago, 31 de Julio de 2009”. Proyecto Patrimonio, 2010. http://letras.mysite.com/cb200410.html [página consultada el 07/05/2018].

Bianchi, Soledad. Poesía Chilena (Miradas. Enfoques. Apuntes). Santiago: Ediciones Documentas / CESOC, 1990.

Bortignon, Martina. Margen, espejo: poesía chilena y marginalidad social (1983-2009). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2016.

Burgos, Fabián. “Presentación”. En Ossandón, Javier. Christi, Santiago: Alarido Ediciones, 2016.

Cabral de Melo Neto, João. “Artículo III”. Poesía y composición (trad. de Víctor Sosa). México: Universidad Iberoamericana, 2008.

Cámara Chilena del Libro, “FILSA muestra su faceta sensual a través de autores y páginas cargadas de erotismo”. 2 de noviembre de 2012. http://camaradellibro.cl/sala-de-prensa/filsa-muestra-su-faceta-sensual-a-traves-de-autores-y-paginas-cargadas-de-erotismo/ [página consultada el 20/06/2016].

Cameron, Juan. “Sobre la presente recopilación”. Blanco móvil 122 (2013): 2-6.

Campos, Evelyn. “La ciudad lucía. Ecos de una subjetividad invisibilizada. Piel

de la ciudad lucía”. Crítica.cl. 13 de marzo de 2007. http://critica.cl/literatura-chilena

/%E2%80%9Cla-ciudad-lucia%E2%80%9D-ecos-de-una-subjetividad-invisibilizada-piel-de-%E2%80%9Cla-ciudad-lucia%E2%80%9D-1 [página consultada el 25/11/2017].

Campos, Javier. “La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973”. Cuadernos Hispanoamericanos 415 (1985): 128-144.

___. La Joven Poesía Chilena en el Período 1961-1973 (G. Millán, G. Rojas, Ó. Hahn). Concepción: Lar, 1987.

Campos M., Luis y Tomás, Peters N. “Introducción”. En: Luis Campos M., Tomás Peters N. Experiencias artísticas, resonancias biográficas. Evaluación de impacto de Balmaceda Arte Joven (1992-2012). Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012. 7-11.

Careaga C., Roberto. “La derrota es la prudencia”. Santiago ideas crítica debate, 17 de octubre de 2020. http://revistasantiago.cl/literatura/la-derrota-es-la-prudencia/ [página consultada el 27/11/2020].

Carrasco, Iván. “Crítica literaria chilena en tiempos difíciles”. En Alonso, María Nieves, Mario Rodríguez, Gilberto Triviños (eds.). La crítica literaria chilena, Concepción: Aníbal Pinto, 1995. 35-42.

___. “Antipoesía y neovanguardia”. Estudios Filológicos 23 (1988): 35-53.

Casanova Seguel, Roberto y Marcelo Zumelzu Martínez. Actos de nominación en la poesía del sur de Chile. Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades Memoria para optar el grado de Profesor de Lenguaje y Comunicación y el grado de Licenciado en Educación, Valdivia, 2006.

Cid Alarcón, Jorge. “Leyéndolo aprendimos a sospechar de la historia”. En Benoît Santini (comp.). Raúl Zurita. Obra poética (1979-1994). Poitiers: Archivos, 67, 2017. 309-314.

Contreras, Emilio. “Recital: el ciclo donde los poetas declaman sus textos y programan canciones”. biobiochile, martes 27 de marzo de 2018. https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/libros/2018/03/27/recital-el-ciclo-donde-los-poetas-declaman-sus-textos-y-programan-canciones.shtml [página consultada el 25/07/2018].

Cortés, José Domingo (antol.). “Dos palabras”. En José Domingo Cortés. Poetas Chilenos. Coleccionados. Santiago: Imprenta de la Unión Americana, 1864. VII-IX.

Concha, Jaime. “Mapa de la nueva poesía chilena”. En Ricardo Yamal. La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica. Concepción: Lar, 1988. 73-85.

Cussen, Felipe. “Respuestas a Ernesto González Barnert”. Opinología, Santiago: Cumshot, 2012. https://www.academia.edu/2779445/Opinolog%C3%ADa.

___. “Chile, país de críticos (versión completa)”. Intemperie, 15 de mayo de

2015. http://www.revistaintemperie.cl/2013/05/15/chile-pais-de-criticos-por-felipe-cussen/ [página consultada el 02/05/2018].

de Rokha, Pablo. “Prólogo del prólogo”. En Pablo de Rokha (antol.). Cuarenta y un poeta joven de Chile (1910-1942). Santiago: LOM, 2002.

Díaz, Jorge. “Nuestras de(generaciones) poéticas. El compromiso con la palabra desde lecturas de disidencia sexual”, s.f. http://www.bibliotecafragmentada.org/

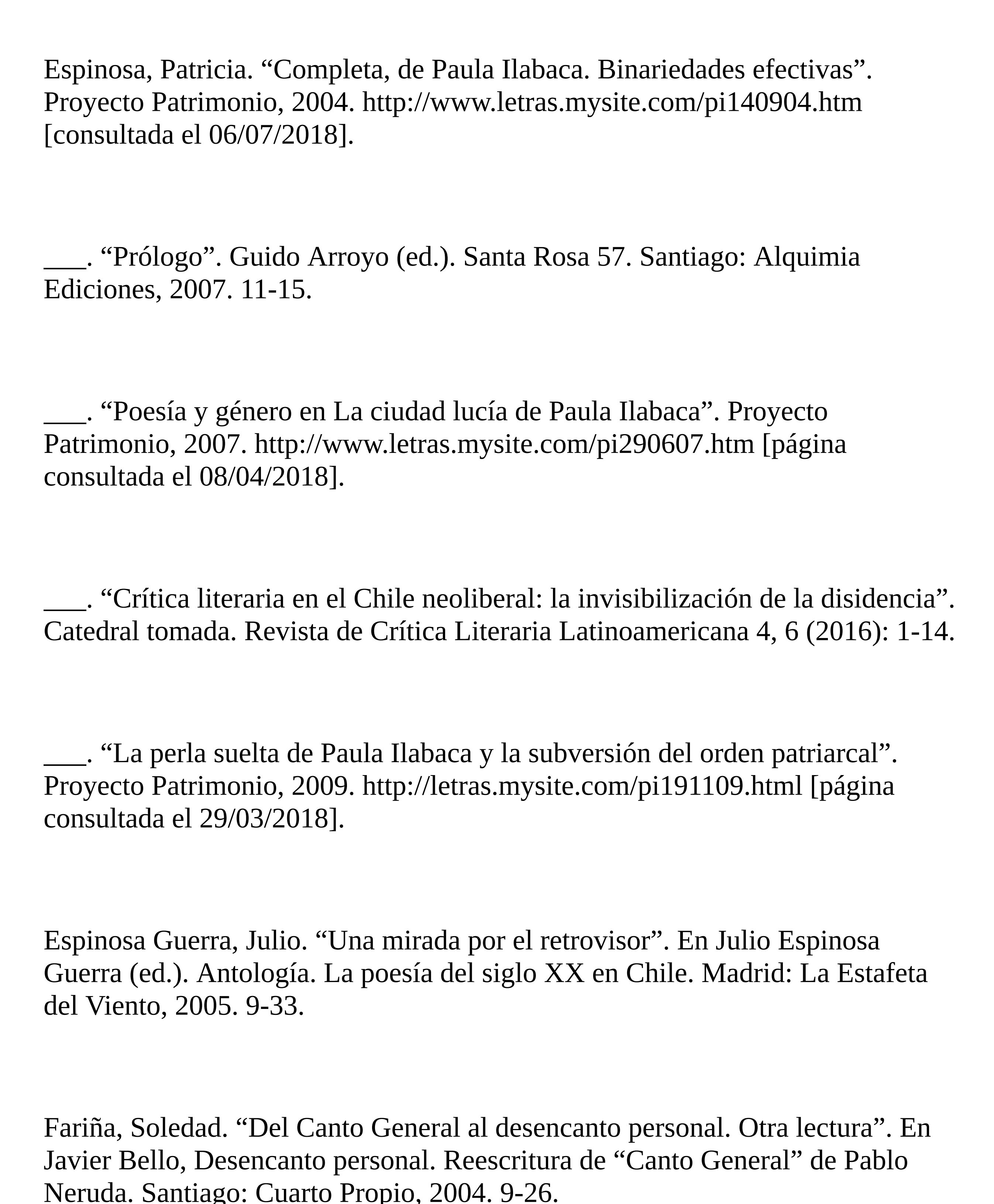
wp-content/uploads/2014/04/Nuestras-degeneraciones-po%C3%A9ticas-el-compromiso-con-la-palabra-desde-lecturas-de-disidencia-sexual-.pdf [página consultada el 29/03/2018].

Donoso G., Alexis. “Apuntes fractales. Siete comentarios sobre Fractal de Pablo Lacroix”. Proyecto Patrimonio, 2015. http://letras.mysite.com/adon170815.html [página consultada el 20/04/2018].

Doveris, Roberto. “Pablo Paredes”, Tapiz, 29 de enero de 2009. http://www.tapiz.org/pablo-paredes/ [página consultada el 10/09/2016].

Drouilly Hurtado, Mónica. “Cuidado con el poeta punky llorón”. El Heraldo, 16 de febrero de 2006.

Echeverría, Andrea. “David Añiñir: poesía y memoria mapurbe”. A Contra Corriente. Una revista de historia social y literatura de América latina 11, 3 (2014): 68-89.



Espinosa, Patricia. “Completa, de Paula Ilabaca. Binariedades efectivas”. Proyecto Patrimonio, 2004. http://www.letras.mysite.com/pi140904.htm [consultada el 06/07/2018].

___. “Prólogo”. Guido Arroyo (ed.). Santa Rosa 57. Santiago: Alquimia Ediciones, 2007. 11-15.

___. “Poesía y género en La ciudad lucía de Paula Ilabaca”. Proyecto Patrimonio, 2007. http://www.letras.mysite.com/pi290607.htm [página consultada el 08/04/2018].

___. “Crítica literaria en el Chile neoliberal: la invisibilización de la disidencia”. Catedral tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 4, 6 (2016): 1-14.

___. “La perla suelta de Paula Ilabaca y la subversión del orden patriarcal”. Proyecto Patrimonio, 2009. http://letras.mysite.com/pi191109.html [página consultada el 29/03/2018].

Espinosa Guerra, Julio. “Una mirada por el retrovisor”. En Julio Espinosa Guerra (ed.). Antología. La poesía del siglo XX en Chile. Madrid: La Estafeta del Viento, 2005. 9-33.

Fariña, Soledad. “Del Canto General al desencanto personal. Otra lectura”. En Javier Bello, Desencanto personal. Reescritura de “Canto General” de Pablo Neruda. Santiago: Cuarto Propio, 2004. 9-26.

Faúndez Carreño, Rodrigo. "'Confusión tierra asfalto': análisis del sujeto lírico de Mapurbe: venganza a raíz de David Añiñir". En Robert Folger, José Elías Gutiérrez (eds.). La mirada del otro en la literatura hispánica. Zurich: LIT Verlag, 2017. 273-288.

Ferrer Rey, Lorena. "'Dios hizo el mundo en una semana / pero yo lo destruyo en un momento': la desacralización del texto bíblico en la poesía de Nicanor Parra". Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica 32 (2014): 139-155.

Galindo, Óscar. "Neovanguardias en la poesía del cono sur: los 70 y sus alrededores". Estudios Filológicos 44 (2009): 67-80.

___. "Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn". Estudios Filológicos 37 (2002): 225-240.

Gallardo, Andrés. "Visión del lenguaje en dos poetas jóvenes de Concepción". Estudios Filológicos 40 (2005): 95-106.

García, Javier. "Raúl Zurita: "Recibo este premio con mi pensamiento puesto en los jóvenes"". La Tercera, miércoles 22 de junio de 2016. 48.

García, Fernando. "La estrategia del fuego. Sobre Bonzo, de Maximiliano Andrade (Cástor y Pólux, 2016)". El desconcierto.cl. http://www.eldesconcierto.cl/2016/07/20/la-estrategia-del-fuego-sobre-bonzo-de-maximiliano-andrade-castor-y-polux-2016/ [página consultada el 23/04/2018].

García Mendoza, Cynthia. Nexos infrarrealistas en las editoriales cartoneras latinoamericanas. México, Universidad Iberoamericana. Tesis para optar el grado de Maestra en estudios de arte, 2014.

García B., Mabel. “Dibujar y desdibujar la cartografía del küpalme con lengua ajena”. En Wenuan Escalona. El mapa roto. Temuco: Del Aire Editores, 2014. 11-19.

___. “El “pewma” en la poesía mapuche”. Papeles de trabajo. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural 16, 2008. http://hdl.handle.net/2133/12440 [página consultada el 21/05/2018].

Gavilán, Ismael. “Algunas observaciones”. En: Ismael Gavilán (antol.). Entrada en materia: 17 poetas jóvenes chilenos. Valparaíso: Ediciones Altazor, 2014. Presentación en línea: http://altazorediciones.cl/product/entrada-en-materia-17-poetas-jovenes-chilenos/ [página consultada el 11/06/2018].

Gómez O., Cristián. “Maipo: público y secreto”. En Yuri Pérez (antol.). Chena. Antología Poetas Contemporáneos del Maipo. Boris Calderón, Jorge Jobet, Mario Ferrero, Yuri Pérez, Antonio Silva, Úrsula Starke. Valparaíso: La Cáfila, 2006. 5-13.

González, Gladys. “Prólogo. Sobre las editoriales independientes”. En Gladys González y Felipe Moncada Mijic (eds.). Encuentro chileno de editoriales independientes. Propósitos y experiencias. Santiago: Ediciones Inubicalistas, 2012. (5-8).

González Barnert, Ernesto. “Fuego en la piel cruda. Sobre Bonzo (Cástor y

Pólux, 2016) de Maximiliano Andrade", Proyecto Patrimonio, 2016. http://letras.mysite.com/egba180616.html [página consultada el 20/02/2017].

___. "Juan Cristóbal Romero. Entrevista". Proyecto Patrimonio, 2008. http://www.letras.mysite.com/egb190208.html

___. "Rafael Rubio" (entrevista). Proyecto Patrimonio, 2007. http://www.letras.mysite.com/egb271007.html [página consultada el 12/12/2020].

___. "Tecnopacha (Editorial Zignos) de Óscar Saavedra". Proyecto Patrimonio, 2009. http://letras.mysite.com/egb270509.html [página consultada el 06/05/2018].

___. "Recolector de pixeles Christian Aedo, Ripio Ediciones, 2009, sin numerar". Grifo. Escuela de Literatura creativa universidad Diego Portales 18, (2010): 47.

González Díaz, Nataly. "La María mujer en El libro de las revelaciones". Sitio de Cinosargo, 2012. http://www.cinosargo.com/2012/03/la-maria-mujer-en-el-libro-de-las.html [página consultada el 16/05/2018].

González Ríos, Patricia. "Los mejores cien poetas de Chile reunidos para debatir sobre la 'hiperdictadura'". El mostrador, 20 de marzo de 2014. http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/03/20/los-mejores-cien-poetas-de-chile-reunidos-para-debatir-sobre-la-hiperdictadura/ [página consultada el 10/10/2016].

Guerrero, Pedro Pablo. “Panorama de una polémica. Cruces y roces de la poesía chilena actual”. El Mercurio, 16 de marzo de 2014, “Artes y letras”. E12.

Guerrero Valenzuela, Claudio. “Rafael Rubio: Luz rabiosa”. Anales de literatura chilena 10 (2008): 206-208.

Gutiérrez, Julián. “Poesía chilena de fin de Siglo XX. Configuración de la emergencia pos-87”. Nueva Revista del Pacífico 64 (2016): 6-26.

Hernández, Elvira. “Texto de presentación del libro Estética de la lluvia (La Calabaza del Diablo, 2012) de Raúl Hernández”. Proyecto Patrimonio, 2013. http://letras.mysite.com/rhe050213.html [página consultada el 11/06/2018].

___. “Atar las Naves de Enrique Winter. SIN DESATAR LO ATADO”. Proyecto Patrimonio, 16 de diciembre de 2003. http://www.letras.mysite.com/ew100504.htm [página consultada el 30/04/2018].

Hernández Montecinos, Héctor. “Panorama subjetivísimo de la novisísima poesía chilenísima”. En Héctor Hernández Montecinos, buenas noches luciérnagas. Santiago: Ærea - RIL, 2017. 103-106.

___. “Sin título”. En Eduardo Barahona. Fábulas del emigrante. Santiago: Contrabando del bando en contra, 2005. Contraportada.

___. “Lluvia o temblor”. En Héctor Hernández Montecinos. Halo. 19 poetas

chilenos nacidos en los 90. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2014. 7-32.

___. Yaxkin Melchy Ramos. s/t. http://santamuertecartonera.blogspot.com/ [página consultada el 04/06/2018].

___. "umbral". En Héctor Hernández Montecinos (antol.). Escrituras del desastre. Extensión 4.0. Rescrituras, Interescrituras, Transescrituras. Santiago de Chile: Balmaceda Arte Joven, 2013. 2.

___. "Una cuenta regresiva para el cielo. Presentación de K.O. (2009) de Juan Carlos Urtaza". Proyecto Patrimonio, 2015. http://letras.mysite.com/hh230310.html [página consultada el 02/05/2018].

Hidalgo M., Rodrigo. "Sobre la edición". En Rodrigo Hidalgo M. (ed). 10 años de poesía en Balmaceda. Antología histórica 1997-2007. Región metropolitana. Santiago: Ediciones Balmaceda Arte Joven, 2009. 9-11.

Hopenhayn, Daniel. "Juan Carlos Urtaza, poeta y exboxeador: 'La cuenta hasta diez empieza siempre'", The Clinic on line, 25 de septiembre de 2014. http://www.theclinic.cl/2014/09/25/juan-carlos-urtaza-poeta-y-exboxeador-la-cuenta-hasta-diez-empieza-siempre/ [página consultada el 24/11/2017].

___. "Raúl Zurita, poeta: 'Estamos pegados en los tiempos de la ira'". The Clinic online, 19 de mayo de 2015. http://www.theclinic.cl/2015/05/19/raul-zurita-poeta-estamos-pegados-en-los-tiempos-de-la-ira/ [página consultada el 30/09/2016].

Iguiniz, Mathías, Benoît Santini y Martín Zúñiga. “Tres aproximaciones a Trabajos de luz sobre el agua (HD Ediciones, Argentina, 2017) de Ernesto González Barnert (Temuco, 1978) por los poetas Mathías Iguiniz del Uruguay, Benoît Santini de Francia y Martín Zuñiga del Perú”. Proyecto Patrimonio, 2017. http://letras.mysite.com/egba260817.html [página consultada el 13/07/2018].

Ilabaca, Paula. “Yo no escribo más. Presentación de Halo [19 poetas chilenos nacidos en los 90], Héctor Hernández Montecinos, compilador. JC Sáez Editor”. Proyecto Patrimonio, diciembre de 2014. http://letras.mysite.com/pila081214.html [página consultada el 11/06/2018].

___. Página Facebook de Paula Ilabaca Núñez. https://www.facebook.com/paula.i.nunez?hc_ref=NEWSFEED&fref=nf [página consultada ek 24/08/2016]

___. Blog “Sala 26”, http://tallersala26.blogspot.fr/ [blog consultado el 25/06/2015].

___. “Una chica sentada frente a la moneda, sentada frente al Mar. Discurso leído en la ceremonia de premiación del Premio Pablo Neruda Joven 2015”. Proyecto Patrimonio, marzo de 2016. http://letras.mysite.com/pila120316.html [página consultada el 02/06/2018].

___. “El descaro/ el desgarro en La interpretación de mis sueños de Héctor Hernández Montecinos”. Proyecto Patrimonio, noviembre de 2008. http://letras.mysite.com/hh211108.html [página consultada el 05/07/2018].

___. “¿Vi nacer o configurarse o prenderse a una generación? Texturas 2013 en

Balmaceda Arte joven”. En Paula Ilabaca Núñez (antol.). Texturas. Taller por Paula Ilabaca. s/f., s/p.

___. “Hambre fauna lengua en Labia larvaria de Jorge Cid”. Proyecto Patrimonio, julio de 2009. http://letras.mysite.com/pi160809.html [página consultada el 11/06/2018].

___. “Pespuntes para Miga. Poemas de Elías Hienam. Libros del perro negro, 2013”. Proyecto Patrimonio, 2013. http://letras.mysite.com/pila220713.html [página consultada el 11/06/2018].

Lacroix, Pablo. “Sobre Mal de Ojo, el libro Márgenes y la poesía colectiva - por Pablo Lacroix”. Revistabsenta, http://revistabsenta.bligoo.cl/sobre-mal-de-ojo-el-libro-margenes-y-la-poesia-colectiva-por-pablo-lacroix#.WHBD6FPhDIU [página consultada el 06/01/2017].

___. “Dimensiones de la Sombra: la coacción y la esperanza fantasma en PARALOGISMOS DE LA SOMBRA SIN MUNDO. Presentación del libro Paralogismos de la Sombra sin Mundo de Fabián Burgos. Ajiaco Ediciones, 2014”, 8 de junio 2014. https://pablolacroix.wordpress.com/2014/06/08/546/ [página consultada el 26/11/2017].

Lange Valdés, Francisca. “Prólogo”. En Francisca Lange Valdés (antol.). Diecinueve (Poetas chilenos de los noventa). Santiago: J.C. Sáez Editor, 2006. 11-22.

Lastra Salazar, Pedro. “Las actuales promociones poéticas”. Anales de la Universidad de Chile 120 (1960): 181-192.

Lavín, Vivian. “Cultura es noticia: Los Libros de la Mujer Rota”. diarioUchile, rubro “cultura”, jueves 9 de julio de 2005. http://radio.uchile.cl/2015/07/09/los-libros-de-la-mujer-rota/ [página consultada el 11/12/2016].

Lavquén, Alejandro. “La perla suelta, poesía de Paula Ilabaca (Editorial Cuarto Propio). 82 páginas”. Proyecto Patrimonio, 2009. http://letras.mysite.com/al011209.html [página consultada el 13/02/2018].

___. “Seducción de los venenos de Roxana Miranda”. Viernes 15 de mayo de 2009. http://alavquen.blogspot.fr/2009/05/seduccion-de-los-venenos-lom-ediciones.html [página consultada el 27/03/2018].

López de Abiada, José Manuel. “De cánones literarios y antologías poéticas. Reflexiones sobre la última antología consultada”. En Florencio Sevilla, Carlos Alvar (eds.). Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1998. 655-661.

Lorente Muñoz, Pablo. “Diatribas en la poesía española de inicios del siglo XXI”. Letralia. Tierra de Letras 252, 2 de mayo de 2011. http://letralia.com/252/ensayo01.htm [página consultada el 24/05/2016].

Marks, Camilo. “Dos voces singulares”. El Mercurio, “Revista de libros”, 19 de noviembre de 2006. E15.

Martínez, Alejandro Arturo. “No quemes este libro”. Paniko.cl, junio de 2016. http://www.paniko.cl/2016/06/bonzo-maximiliano-andrade/ [página consultada

el 23/04/2018].

Maulén, Tamym. “Hermanos duros”. En Tamym Maulén (ed.). Predicar en el desierto. Poetas jóvenes del Norte Grande de Chile. Santiago: Fundación Pablo Neruda, 2013. 9-10.

Medo, Maurizio. “Un poeta de putamadre. Héctor Hernández: confesiones de primera mano”. Ómnibus, 10, julio de 2006. http://www.omnibus.com/n10/putamadre.html [página consultada el 08/09/2016].

___. “En el sur de sures: a propósito de Cobijo de Felipe Ruiz”. Proyecto Patrimonio, 2005. http://www.letras.mysite.com/fr160605.htm [página consultada el 13/07/2018].

Mendoza Belio, Tulio y Catalina Guerrero Nájera (antol.). Voz de jaguar, vuelo de cóndor. Antología poética Chile / México. Concepción: Ediciones Etcétera, 2008.

___. Ediciones Etcétera. s/f. http://www.tuliomendozabelio.cl/ediciones-etcetera/ [página consultada el 02/12/2016].

Micharvegas, Martín. “Nota práctica”. En Martín Micharvegas (antol.). Nueva poesía joven en Chile. Buenos Aires: Noé, 1972. 7-12.

Millán, Gonzalo. “Waldo Rojas. Entrevista”. El espíritu del valle 1 (1985): 39-48.

Miller, Beth. “Introducción”. En David Valjalo, Antonio Campaña. Antología de poesía chilena a través del soneto. Literatura Chilena. Creación y Crítica 43 / 46. Madrid / Los Ángeles: Ediciones de la Frontera. 1988. 5-6.

Miranda, Paula y Carmen Luz Fuentes-Vásquez (eds.). Chile mira a sus poetas. Estudios y creaciones. Santiago: Editorial Pfeiffer y Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011.

Miranda Rupailaf, Roxana. “Prólogo. Los mapas rotos de la sangre”. En Juan Huenuan Escalona. Romería. Temuco: Del Aire Ediciones, 2010. 7-9.

Montealegre Latorre, Pedro. “Químicas orquestas: escritura reactiva”. Proyecto Patrimonio, 2005. http://www.letras.mysite.com/ms120105.htm [página consultada el 02/07/2018].

Morales, Andrés. “Descripción de la ciudad y su tiempo por los poetas y la poesía: el caso chileno”. Literatura y lingüística 13 (2001-2002): 55-62.

___. “La poesía chilena pre y post golpe militar (1970-1989): una valoración a treinta años plazo”. La Clé des Langues. Lyon, ENS de LYON/DGESCO, octubre 2012. http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/la-poesia-chilena-pre-y-post-golpe-militar-1970-1989-una-valoracion-a-treinta-anos-plazo-171170.kjsp [página consultada el 04/03/2017].

Morales, Catalina. “Paula Ilabaca y su taller de poesía. Es mi fiesta y lloramos si queremos”, 24 de julio de 2013. http://esmifiestamag.com/la-poeta-paula-

ilabaca-y-su-taller-de-poesia/ [página consultada el 31/08/2016].

Morales Chamarro, Winston. "El tránsito de lo que nunca acaba". En Raquel Molina (antol.). Tránsito de fuego. Selección de jóvenes poetas latinoamericanos, 1972-1990. Caracas: Casa Nacional de las Artes Andrés Bello, 2009. 11-12.

Nómez, Naín. "Una palabra de presentación". En Pablo de Rokha (antol.). Cuarenta y un poeta joven de Chile (1910-1942). Santiago: LOM, 2002. 5-8.

___. "Vida y obra" [capítulo "II. Vicente Huidobro (1893-1948)"]. En Naín Nómez (antol.). Poesía chilena contemporánea. Breve antología crítica. Santiago: Fondo de Cultura Económica / Editorial Andrés Bello, 1992. 70-71.

Olave, Andrés. "Héctor Hernández: en Chile vivimos una hipocresía cultural bastante interesante". Intemperie, 2013. http://www.revistaintemperie.cl/2013/07/11/hector-hernandez-en-chile-vivimos-una-hipocresia-cultural-bastante-interesante-por-andres-olave/ [página consultada el 24/06/2015].

Osorio, Manuel. "Presentación de "Puente Aéreo"". En Radomiro Spotorno (coord.). Puente Aéreo. Jóvenes escritores chilenos en España. Madrid: Centro de Estudios Salvador Allende y Grupo Literario Chontxon, 1985. 7-8.

Ortiz, Daniela. "Entrevista Víctor Munita Fritis por Daniela Ortiz". Cinosargo, 2014. http://www.cinosargo.com/2014/05/entrevista-victor-munita-fritis-por.html [página consultada el 06/06/2018

Paul, Carlos. “La revista Blanco Móvil publica una muestra de su trabajo. Cincuenta jóvenes poetas chilenos dan testimonio de un tiempo cruel”. La Jornada, 23 de marzo de 2013. 5.

Paredes, Pablo. “HERNÁNDEZ VA CON EL HÍGADO RAJADO CHORREANDO HIJOS. Sobre Un Sueño Mío de Héctor Hernández Montecinos”. Proyecto Patrimonio, 20 de julio de 2009. http://letras.mysite.com/hh120809.html [página consultada el 24/02/2017].

Parra, Sergio. “Entrevista con Sergio Parra. ‘Nosotros vivíamos en dictadura, pero como un colectivo’”. Medio Rural, 14 de septiembre de 2015. http://mediorural.cl/entrevista-con-sergio-parra-nosotros-viviamos-en-dictadura-pero-como-un-colectivo/ [página consultada el 11/08/2016].

Pereira, Juan Pablo. “Presentación”. En Guido Arroyo (ed.). Santa Rosa 57. Santiago: Alquimia Ediciones, 2007. 7-9.

Pinos, Jaime. “Recolector de pixeles de Christián Aedo. Lo que tenemos y no tenemos que decir”. Proyecto Patrimonio, 2010. http://letras.mysite.com/jp150410.html [página consultada el 17/04/2018].

___. “Una generación. Sí es que existe tal cosa [Santiago, agosto de 2007]”. Visión periférica. Ejercicios críticos. Santiago: Das Kapital Ediciones, 2014. 51-52.

___. “Ternura y delirio. Entrevista a Héctor Hernández Montecinos, poeta”.

Proyecto Patrimonio, 2008. http://letras.mysite.com/hh031108.html [página consultada el 02/07/2018].

Pinto, Tal y Vicente Undurraga. "Breve diccionario de editoriales independientes 1990-2006". Dossier, 6, s/f. http://www.revistadossier.cl/breve-diccionario-de-editoriales-independientes-1990-2006/ [página consultada el 11/09/2016].

Pizarro, Claudio. "Bajos de Mena: sobreviviendo en el gueto más grande de Chile". The Clinic on line, 8 de julio de 2013. http://www.theclinic.cl/2013/07/08/bajos-de-mena-sobreviviendo-en-el-gueto-mas-grande-de-chile-2/ [página consultada el 02/04/2018].

Poblete, Juan. Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales. Santiago: Cuarto Propio, 2003.

Poblete, Carlos (antol.). Exposición de la poesía chilena. Desde sus orígenes hasta 1941. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1941. 7-10.

Poblete Rivera, Felipe Eugenio. "Río Herido (2011-2016) una memoria". Proyecto Patrimonio, 2017. http://letras.mysite.com/fepo100417.html [página consultada el 10/09/2017].

Podestá B., Juan. "Poeta Héctor Hernández lanza "[guión]", primer compilatorio de su obra". La Nación, lunes 28 de julio de 2008. Proyecto Patrimonio. http://www.letras.mysite.com/hh310708.html [página consultada el 07/07/2018].

Ponce Muñoz, Jorge. Poesía joven en Chile y Alemania: encuentro nacional de poesía Riesgo País (Valdivia, 2007) y German International Poetry Slam (Berlín, 2007). Universidad de Los Lagos, Departamento de Humanidades y Artes. Memoria para optar el grado de profesor de secundaria, mención Lengua Española y Comunicación, 2008.

Quezada, Jaime. "Algo necesario para decir". En Jaime Quezada (antol.). Poesía joven de Chile. México: Siglo Veintiuno, 1973. 7-10.

___. «Neruda, la poesía chilena y la presente antología». En Adán Méndez (ed.). Antología poética Premio Pablo Neruda 1987-2005. Santiago de Chile: Fundación Pablo Neruda, 2006. 9-17.

Ramírez F., Juan Carlos. "Los ocho secretos del despegue de las editoriales independientes chilenas". La Segunda, 24 de mayo de 2014. 34.

Ramírez Gajardo, Diego. "El brillo de nuestros ojos para que la noche no se sienta tan sola", Blog acheache, 22 de noviembre de 2008. http://acheache.blogspot.fr/2008/11/el-brillo-de-nuestros-ojos-para-que-la.html [consultado el 25/02/2017].

___. Moda y pueblo. Taller Literario dirigido por Diego Ramírez. http://moda-pueblo.blogspot.fr/search?updated-max=2015-06-01T11:40:00-07:00&max-results=7&start=5&by-date=false [página consultada el 13/09/2016].

___. "Prólogo. Proletaria de la feminidad o el corazoncito King Kong". En Colectivo, Matacola. Fanzine de poesía y género. Santiago: Moda y Pueblo, 2, 2013, s/p.

Rodríguez F., Mario. “Nicolás Barría: Las dos mitades del sol. Chillán: Aluén Ediciones. 2003”. Atenea 489 (2004): 155-156.

Rodríguez, Augusto. “Óscar Saavedra Villarroel. ‘Hay que atreverse a cambiar el engranaje neoliberal del pensador vegetal’”. Letralia. Tierra de Letras 215, 3 de agosto de 2009. http/www.letralia.com/215/entrevistas02.htm [página consultada el 18/05/2018]

Román Vargas, Valeria. “‘Más que poetas locos quiero a lectores enloquecidos’, entrevista con Héctor Hernández Montecinos”. Literofilia, 29 de abril de 2013. http://literofilia.com/?p=10437 [página consultada el 17/08/2016].

Ruiz, Felipe. Poetas en el acto: La generación de los novísimos. Santiago de Chile, Universidad de Chile, Instituto de la comunicación e imagen, Escuela de Periodismo, Memoria para optar el título de periodista. 2008.

___. “Ilabaca Núñez, Paula. La perla suelta. Santiago: Cuarto Propio. El nervio de las perlas”. Proyecto Patrimonio, 2010. http://letras.mysite.com/fr120910.html [página consultada el 29/03/2018].

Sánchez M., Juan Guillermo. “Encuentros en la encrucijada mapurbe. David Aniñir y la poesía indígena contemporánea”. Latin American Research Review, 48 1 (2013): 91-111.

Sánchez, Ricardo. “Frío en la noche latina. Pablo Paredes. Editorial [Contrabando del bando en contra]. Santiago de Chile, 2005”. Literatura y

Lingüística 24 (2011): 243-246.

Sanhueza, Leonardo. “Poeta menea el esqueleto en señal de protesta”. Las Últimas Noticias, 17 de diciembre de 2005. 35.

Santibáñez Marambio, Francisca. “La belleza de lo grotesco: Der Golem de Pablo Lacroix”. Poesía y crítica. La palabra es el objeto, 19 de octubre de 2014. https://poesiaycritica.wordpress.com/2014/10/19/la-belleza-de-lo-grotesco-der-golem-de-pablo-lacroix/ [página consultada el 14/02/2018].

Sepúlveda Eriz, Magda. “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”. Estudios filológicos 45 (2010): 79-92.

___. Ciudad Quiltra, Santiago: Cuarto Propio, 2013.

___. Raquel Olea, Rafael Rubio. “La poesía chilena contemporánea. Conversación”. En Paula Miranda Herrera, Carmen Luz Fuentes-Vásquez (eds.). Chile mira a sus poetas. Estudios y creaciones. Santiago: Editorial Pfeiffer y Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011. 77-85.

Silva, José Ignacio. “Completa: Paula Ilabaca, Ediciones del Bando en Contra, 2003”. Grifo, 2, octubre de 2003. 14.

Simon, Francisco. “Hacia la representación de una ciudad épico-queer: Diego Ramírez Gajardo”. Aisthesis 51 (2012): 203-215.

Sutherland, Juan Pablo. “Maquillajes masculinos y sujeto homosexual en la literatura chilena contemporánea”. En José Olavarría y Enrique Moletto (eds.). Hombres: Identidad/es y sexualidad/es, III encuentro de estudios de masculinidades. Santiago: FLACSO, 2002. 71-77.

Symmes Coll, Constanza. “Editar (en) el Chile post-dictadura: Trayectorias de la edición independiente”. En Franck Gaudichaud, María Cosette Godoy Hidalgo, Fabiola Miranda-Pérez (coord.). Nuevo Mundo Mundos Nuevos, 18 de septiembre de 2015. https://nuevomundo.revues.org/68211#tocto1n2 [página consultada el 20/01/ 2017

Tamayo, Tania. “Héctor Hernández Montecinos, poeta: Poesía redentora”. En Rodrigo Hidalgo (ed.). Balmaceda Arte Joven. Un modelo de docencia, Santiago de Chile: Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, 2012. 52-53.

Tasca, Lorena. “El derecho al cielo”. Paniko.cl, marzo de 2016. http://www.paniko.cl/2016/03/el-derecho-al-cielo/ [página consultada el 19/01/2018].

Teitelboim, Volodia. “¿Cómo nació la antología?”. En Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. Antología de poesía chilena nueva (1935). Santiago: LOM, 2001 (1935). 14.

Urriola, Malú. “Gran Avenida, de Gladys González”. Proyecto Patrimonio, 2006. http://www.letras.mysite.com/gg120506.htm [página consultada el 13/07/2018].

Valente, Ignacio. “Eclipe de la poesía”. El Mercurio. Revista de Libros, 25 de noviembre de 2012. E19.

Vega Ramírez, Carolina. “Diego Ramírez y Brian, el nombre de mi país en llamas: ‘Este libro fue un gesto de amor absoluto’”. Proyecto Patrimonio, 2008. http://www.letras.mysite.com/dr060808.html [página consultada el 09/02/2018].

Zaidenwerg, Ezequiel. “No es la figura, sino el movimiento”. En Enrique Winter. Primer movimiento. Nueva York: Sudaquia Editores, 2013. 15-28.

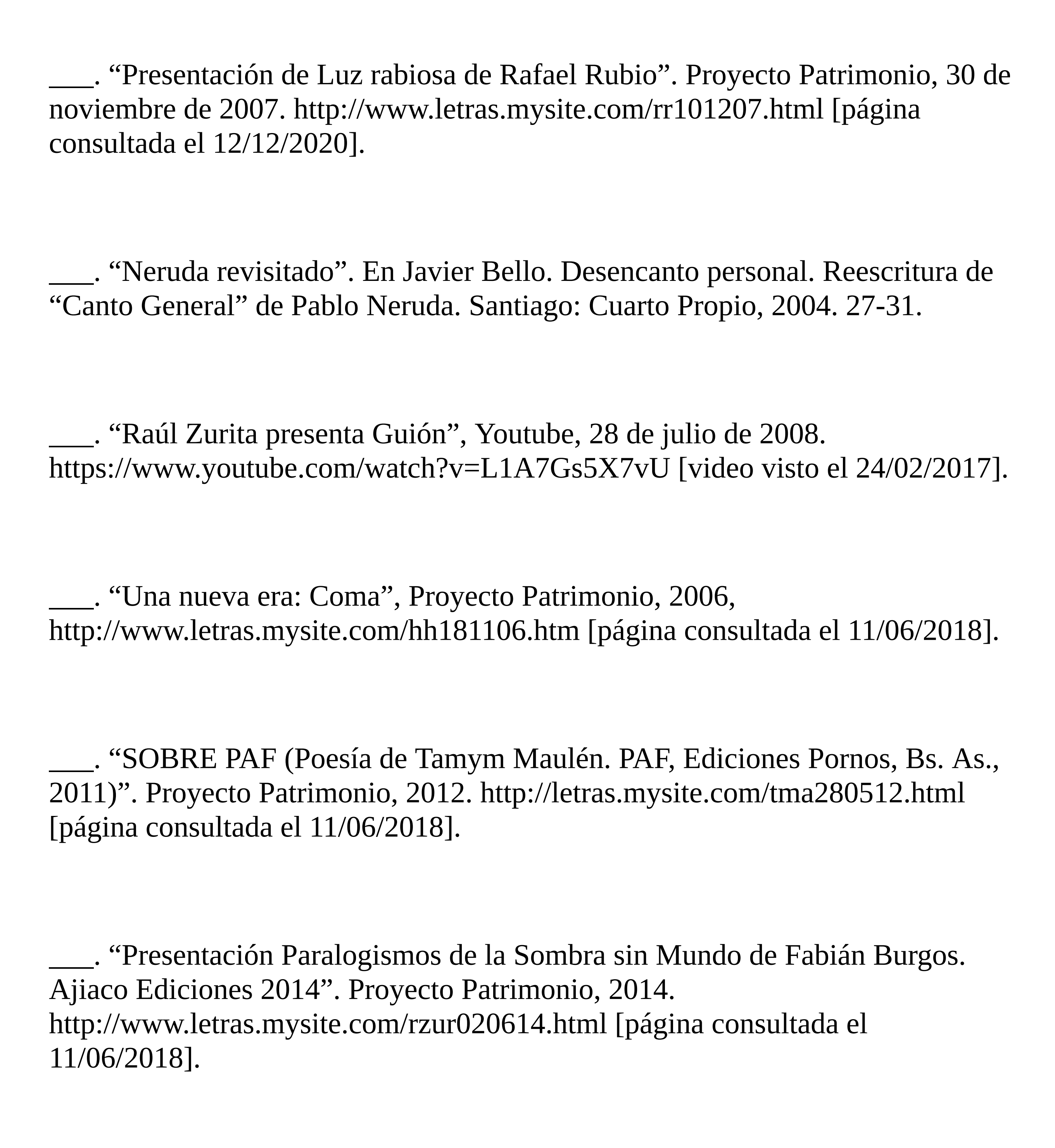
Zaldívar, María Inés. “El contexto de Guillermo Deisler en Chile y la generación poética de los 60”. Taller de Letras 41 (2007): 109-120.

Zurita, Raúl. “Sobre la poesía y este taller”. En Francisca Aninat, Mónica de Pablo et alii. Taller de Poesía. Presentado por Raúl Zurita. Santiago de Chile: Colorama, 2000. 9-15.

___. “Cantares, prólogo”. En Raúl Zurita. Cantares. Nuevas voces de la poesía chilena. Santiago LOM, 2004.

___. “El baile de los niños”, El Mercurio, “Artes y Letras”, 18 de abril de 2004, Proyecto Patrimonio, 2004. http://www.letras.mysite.com/rz250904.htm [página consultada el 11/06/2018].

___. “Presentación del libro La Sagrada Familia, de Fernanda Martínez Varela (Libros del perro negro, 2015)”. Proyecto Patrimonio, 2016. http://letras.mysite.com/rzur270916.html [página consultada el 11/06/2018].



___. “Presentación de Luz rabiosa de Rafael Rubio”. Proyecto Patrimonio, 30 de noviembre de 2007. http://www.letras.mysite.com/rr101207.html [página consultada el 12/12/2020].

___. “Neruda revisitado”. En Javier Bello. Desencanto personal. Reescritura de “Canto General” de Pablo Neruda. Santiago: Cuarto Propio, 2004. 27-31.

___. “Raúl Zurita presenta Guión”, Youtube, 28 de julio de 2008. https://www.youtube.com/watch?v=L1A7Gs5X7vU [video visto el 24/02/2017].

___. “Una nueva era: Coma”, Proyecto Patrimonio, 2006, http://www.letras.mysite.com/hh181106.htm [página consultada el 11/06/2018].

___. “SOBRE PAF (Poesía de Tamym Maulén. PAF, Ediciones Pornos, Bs. As., 2011)”. Proyecto Patrimonio, 2012. http://letras.mysite.com/tma280512.html [página consultada el 11/06/2018].

___. “Presentación Paralogismos de la Sombra sin Mundo de Fabián Burgos. Ajiaco Ediciones 2014”. Proyecto Patrimonio, 2014. http://www.letras.mysite.com/rzur020614.html [página consultada el 11/06/2018].

4. Teoría, crítica literaria, lingüística, filosofía

Almela Pérez, Ramón. Apuntes gramaticales sobre la interjección. Murcia: Universidad de Murcia, 1990 (1982).

Anzieu, Didier. Le Moi-peau. París: Dundod, 1995 (1985).

Arrom, José Juan. “Esquema generacional de las Letras hispanoamericanas (ensayo de un método)”. Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo 1, XVI (1961): 1-58.

Bachelard, Gaston. La poétique de l’espace. París: PUF, 2017 (1957).

Balderston, Daniel. “Corazones abiertos”. En Daniel Balderston. El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004. 165-173.

Barajas, Benjamín. “El método generacional”. La experiencia literaria, México, 12-13 (2005): 43-88.

Barthes, Roland. Fragments d’un discours amoureux. París: Seuil, 1977.

Berthelot, Francis. Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l’incarnation romanesque. París: Nathan, 1997.

Blest Gana, Joaquín. “Causas de la poca orijinalidad de la literatura chilena”. Revista de Santiago II (1848): 58-72.

Bordas, Éric. “Style gay?”. Littérature 147 (2007): 115-129.

Bouchardon, Serge. La valeur heuristique de la littérature numérique. París: Éditions Hermann, 2014.

Castillo de Berchenko, Adriana. “Proposiciones para una estética del cuento brevísimo. ¿Un género híbrido?”. América. Cahiers du CRICCAL 18 1. “Formes brèves de l’expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours: conte, nouvelle” (1997): 45-54.

Charles-Wurtz, Ludmila. Poétique du sujet lyrique dans l’œuvre de Victor Hugo. París: Honoré Champion Éditeur, 1998.

Dionne, René. La patrie littéraire (1760-1895). En Gilles Marcotte (dir.). Anthologie de la littérature québécoise, vol. 2. Montreal: Les éditions de la presse, 1978.

Dubois, Jacques. L’institution de la littérature. Introduction à une sociologie. Bruselas: Fernand Nathan / Éditions Labor, 1978.

Enckell, Pierre y Pierre Rézeau. Dictionnaire des onomatopées. París: PUF, 2003. Fernández Fraile, Maximino. Historia de la Literatura Chilena. Tomo I. Santiago: Editorial Salesiana, 1996.

Flys Junquera, Carmen, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal (eds.). Ecocríticas. Literatura y medio ambiente, Madrid / Fráncfort del Meno,

Orlando, Iberoamericana / Vervuert, 2010.

Foucault, Michel. Surveiller et punir. Naissance de la prison. París: Gallimard, 2011 (1975).

___. Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies. Fécamp: Éditions Lignes, 2009.

Fraisse, Emmanuel. Les anthologies en France. París: PUF, 1997.

Genette, Gérard. Palimpsestes. La littérature au second degré. París: Seuil, 1992 (1982).

___. Mimologiques. Voyage en Gatylie. París: Seuil, 1976.

___. Seuils. París: Seuil, 2002 (1987).

Godoy Gallardo, Eduardo y Haydée Ahumada Peña. “La Generación del 50: momento clave en la Literatura chilena (En torno a dos antologías de Cuento: 1954-1959)”. Anales de Literatura Chilena 18 (2012): 103-116.

Goic, Cedomil. “La novela chilena actual. Tendencias y Generaciones”. Anales de la Universidad de Chile 119 (1960): 250-258.

Hamon, Philippe. “Pour un statut sémiologique du personnage”. Littérature 6 (1972): 86-110.

Heinich, Nathalie. L’épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance. París: Éditions La Découverte, 1999.

Hernikat Schaller, Laura. Parodie et pastiche dans l’œuvre poétique de Théodore de Banville. París: Classiques Garnier. 2017.

Iser, Wolfgang. L’acte de lecture. Théorie de l’effet esthétique. Bruselas: Éditions Mardaga, 1997 (1976).

Jourde, Pierre y Paolo Tortonese. Visages du double. Un thème littéraire. París: Nathan, 1996.

Lahire, Bernard. La Condition littéraire. La double vie des écrivains. París: La Découverte, 2006.

Lavorel, Guy. “Préambule”. En Corinne Füg-Pierreville, Claude Lachet, Guy Lavorel. Dictionnaire des animaux de la littérature française. Hôtes des airs et des eaux. París: Honoré Champion Éditeur, 2015. 7-11.

Lemaheu, Fabienne. “L’onomatopée, à l’origine du langage?”. La Croix, 19 de julio de 2014. http://www.la-croix.com/Archives/2014-07-19/L-onomatopee-a-l-origine-du-langage-2014-07-19-1181148 [página consultada el 31/07/2017].

Lévy, Joseph y Alexis Nouss. Sida-fiction. Essai d'anthropologie romanesque. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 1994.

Leymarie, Michel. Albert Thibaudet "l'outsider du dedans". Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

Marías, Julián. El método histórico de las generaciones. Madrid: Revista de Occidente, 1954.

Martin, Jean-Pierre. "Avant-propos. Écrire hors de soi". En Martine Boyer-Weinemann, Jean-Pierre Martin (dir.). Colères d'écrivains. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2009. 7-25.

Maulpoix, Jean-Michel. Du lyrisme. París: José Corti, 2000.

___. "Avant-propos". Pour un lyrisme critique. París: José Corti, 2009. 9-14.

Méndez, Adriana. "Erotismo, Cultura y Sujeto en De Dónde Son los Cantantes". Revista Iberoamericana XLIV 102-103 (1978): 45-63.

Meschonnic, Henri. Critique du rythme. Anthropologie historique du langage. Lagrasse: Éditions Verdier, 1982.

___. "L'enjeu du langage dans la typographie". Littérature 35 (1979): 46-56.

Mignolo, Walter. “Aspectos del Cambio Literario (A propósito de la Historia de la Novela Hispanoamericana de Cedomil Goic)”. Revista Iberoamericana, 94, (1976): 31-49.

Milly, Jean. Poétique des textes. Une introduction aux techniques et aux théories de l’écriture littéraire. París: Nathan, 2001 (1992).

Moulin, Joanny. “L’écopoésie britannique au début du XXIe siècle”. Études anglaises 60 (2007): 317-329.

Muñoz González, Luis y Diego Oelker Link. Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1993.

Ortega y Gasset, José. “Ángel Ganivet [La generación de 1867]”. Ensayos sobre la generación del 98. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1989 (1981). 63-82.

Ozouf, Mona. Récits d’une patrie littéraire. París: Fayard, 2006.

Peigny, Réjane. “Les [AE]s, Atelier, Écriture et S pour la diversité”. Parenthèse, #1, “Les ateliers d’écriture aujourd’hui suivi d’un portrait d’Éva Kavian (2008): 19-40.

Pelard, Emmanuelle. La poésie graphique: Christian Dotremont, Roland

Giguère, Henri Michaux et Jérôme Peignot. Universidad de Montreal, Faculté des Arts et des Sciences, Département des Littératures de langue française, 2012.

Peyre, Henri. Les Générations Littéraires. París: Boivin et Cie, 1948.

Prieto, Adolfo. “Conflictos de generaciones”. En César Fernández Moreno (coord.). América latina en su literatura. México, Siglo XXI Editores, 2000 (1972). 406-423.

Rabaté, Dominique. “Présentation”. En Dominique Rabaté (dir.). Figures du sujet lyrique, París: PUF, 2005 (1996). 5-10.

Rama, Ángel. “La construccíón de una literatura”. Marcha 1041 (1960): 24-26.

Ricci, H. Cristián. El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

Resweber, Jean-Paul. “Préface”. En Pierre Enckell, Pierre Rézeau: Dictionnaire des onomatopées. París: PUF, 2003. 7-10.

Sabio Pinilla, José Antonio. “¿Es la antología un género? A propósito de las antologías sobre la traducción”. Hikma 10 (2011): 159-174.

Saint-Amand, Denis. “Des ‘poëtes nouveaux’ à la ‘mêlée symboliste’: fictions

du groupe

littéraire", 2015. http://oic.uqam.ca/fr/communications/des-poetes-nouveau-a-la

-melee-symboliste-fictions-du-groupe-litteraire

___. "Poétique du groupe. Prolégomènes à une analyse des représentations de la collectivité littéraire dans la seconde moitié du XIXe siècle". En Mohammed Daoud (dir.). Champ littéraire et stratégies d'écrivains. Orán: CRASC éditions, 2015. 78-86.

Sangsue, Daniel. La relation parodique. París: José Corti, 2007.

Sosnowski, Saúl. "Sobre la crítica de la literatura hispanoamericana: balance y perspectivas". Cuadernos Hispanoamericanos 447 (1987): 143-159.

Suazo Gómez, Roberto. "Conquista y fundación de la ciudad terrena: El nacimiento de Santiago en la narrativa de Carlos Droguett". Revista chilena de Literatura 77 (2010): 127-155.

Sulger, François. La vérité sur vos gribouillis. París: Éditions Grancher, 2003.

Tin, Louis-Georges. "La littérature homosexuelle en question". En Louis-Georges Tin, Geneviève Pastre (dir.). Homosexualités: expression/repression. París: Stock, 2000. 232-253.

5. Historia, sociología

Allende, Salvador. “Discurso en la Universidad de Guadalajara. México. 2 diciembre de 1972”. Fernando Orellana (dir.). 1970-1973. Chile: breve imaginería política, s/f. http://www.abacq.net/imagineria/discur5.htm [13/02/2016].

Bello, Andrés. “Discurso inaugural de la Universidad de Chile (1843). Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile el día 17 de septiembre de 1843”. En Gabriela Ossenbach Sauter. “Andrés Bello: Discurso inaugural de la Universidad de Chile (1843)”. Transatlántica de Educación 5 (2008): 22-28.

Borri, Claudia. “El movimiento estudiantil en Chile (2001-2014). La renovación de la educación como aliciente para el cambio político-social”. Altre Modernità. Número Especial (2016): 141-160.

Boucheron, Patrick, Denis Menjot y Pierre Monnet. “Formes d’émergence, d’affirmation et de déclin des capitales: rapport introductif”. Société des Historiens médiévistes de l’enseignement supérieur, Les villes capitales au Moyen-Âge, París: Publications de la Sorbonne, 87, 2006. 13-53.

Bourdieu, Pierre. “La jeunesse n’est qu’un mot”. Questions de sociologie, París: Éditions de Minuit, 1980. 143-154.

___. “Le champ littéraire: avant-propos”. Colectivo. Actes de la recherche en sciences sociales, 89 (1991): 3-46.

___. La domination masculine, París: Seuil, 2002.

Bourdin, Alain y Jacques Neefs (dir.). Villes écrites, París, L'Harmattan, coll "Espaces et sociétés", n° 94, 1998.

Cauquelin, Anne. Le site et le paysage. París: PUF, 2002.

Chauvel, Louis. "Spécificité et permanence des effets de cohorte: le modèle APCD appliqué aux inégalités de générations, France/États-Unis, 1985-2010". Revue française de sociologie 54 (2013/4): 665-705.

Déchaux, Jean-Hugues. Sociologie de la famille. París: La Découverte, 2017 (2007).

Délano, Manuel. "Chile reconoce a más de 40.000 víctimas de la dictadura de Pinochet". El País. https://elpais.com/diario/2011/08/20/internacional/1313791208_850215.html [página consultada el 15/09/2017].

Feixa, Carles. De jóvenes, bandas y tribus. Barcelona: Ariel, 1999.

Flores Medina, Giovanna. "El mapa roto: memoria y justicia ancestral". El Mostrador, 24 de junio de 2016. http://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/posteos/2016/06/24/el-mapa-roto-memoria-y-justicia-ancestral/ [página consultada el 03/04/2018].

Fontanille, Jacques, Juliette Vion-Dury y Bertrand Westphal. (eds.). L'Emergence. Bern: Peter Lang CH, 2011.

Galland, Olivier. "Adolescence, post-adolescence, jeunesse: retour sur quelques interprétations", en: Revue française de sociologie, vol. 42, 2001, pp. 611-640.

___. Sociologie de la jeunesse. París: Armand Colin, 2009 (2007).

González, Yanko. "El "Golpe Generacional" y la Secretaría Nacional de la Juventud: Purga, disciplinamiento y resocialización de las identidades juveniles bajo Pinochet (1973-1980)". Atenea 512 (2015): 87-111.

González, Rocío S. "La incorporación de la Generación Y al mercado laboral. El caso de una Entidad Financiera de la ciudad de Resistencia". Palermo Business Review 5 (2011): 67-93).

Gumucio Rivas, Rafael Luis. "El genocidio perpetrado contra el pueblo mapuche". piensaChile.com. Tu ventana libre, 31 de enero de 2008. http://piensachile.com/2008/01/el-genocidio-perpetrado-contra-el-pueblo-mapuche/ [página consultada el 28/10/2017].

Gissi B., Nicolás. "Los mapuche en el Santiago del siglo XXI: desde la ciudadanía política a la demanda por el reconocimiento". cultura-urbana.cl 1, agosto de 2004. 1-12. http://cultura-urbana.cl/pdf/los-mapuches-en-el-santiago-del-siglo-xxi-gissi.pdf [página consultada el 13/11/2017].

Hopenhayn, Martín. “Inclusión y exclusión social en la juventud latinoamericana”. Pensamiento iberoamericano, 3, (2008): 49-71.

___. América latina desigual y descentrada. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2005.

Howe, Neil y William Strauss, “The next 20 years: how customer and workforce attitudes will evolve”. Harvard Business Review, julio-agosto de 2007, pp. 41-52.

Lin Chou, Diego. “De culíes a profesionales”. En Colectivo. Cuando Oriente llegó a América. Contribuciones de inmigrantes chinos, japoneses y coreanos. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 2004. 35-51.

Lira, Isabel y María Isabel Castillo. “Trauma político y memoria social”. Psicología política 6 (1993): 95-116.

Mackenney, Óscar y Karen Ulriksen. “Los cerros isla en la memoria colectiva de Santiago”. ARQ 71 (2009): 88-91.

Mac-Clure, Óscar. “Las nuevas clases medias en Chile: Un análisis de cohortes”. Revista CEPAL108 (2012): 169-182.

___, Emmanuelle Barozet y Víctor Maturana. “Desigualdad, clase media y territorio en Chile: ¿clase media global o múltiples mesocracias según territorios?”, Eure 40 121 (2014): 163-183.

Marcelli, Daniel. Avoir la rage. Du besoin de créer à l'envie de détruire. París: Albin Michel, 2016.

___. "Editorial. Quand la rage se répand…". Le Carnet PSY 209 (2017): 1.

Mauger, Gérard. Âges et générations, París: La Découverte, 2015.

___. "'Modes de génération' des 'générations sociales'". Sociología histórica 2 (2013): 111-130.

Mazzei, Marcela. "¿Alguien sabe qué es un joven?". Ñ. Revista de cultura, 10/06/2014. http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Alguien-sabe-joven_0_1152484758.html [página consultada el 13/02/2016].

Memoria Chilena. "Ocupación de la Araucanía (1860-1883)", s.f., http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3630.html [página consultada el 02/10/2017].

___. "Pedro de Oña: Arauco domado". http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3650.html [página consultada el 09/01/2018].

Melista, Anastasia y Anna Madoglou. "Les représentations sociales de la patrie". Papers on Social Representations 17 (2008): 1.1.-1.16.

Mercklé, Pierre. Sociologie des réseaux sociaux. París: La Découverte, 2011 (2004).

Muxel, Anne. Individu et mémoire familiale. París: Hachette, 2007 (1996).

Ortega y Gasset, José. En torno a Galileo. Madrid: Revista de Occidente, 1951.

Pastoureau, Michel y Dominique Simonnet. Le Petit livre des couleurs. París: Éditions du Panama, 2005.

Pérez Vera, Jaime. "Violencia en contra de las minorías sexuales en dictadura: a 40 años del Golpe en Chile". Intemperie, 28 de junio de 2013. http://www.revistaintemperie.cl/2013/08/26/violencia-en-contra-de-las-minorias-sexuales-en-dictadura-a-cuarenta-anos-del-golpe-en-chile/ [página consultada el 18/09/2017].

Roche, Agnès. "Les jeunesses au prisme de la sociologie. État des lieux". En Clémentine Raineau et Mathias Bernard (dir.). "Regards croisés sur la jeunesse". Cahiers du centre d'Histoire. "Espaces et cultures". Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II 24 (2007): 9-23.

Rodríguez-Shadow, María. La mujer azteca. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.

Ryder, Norman B. "The Cohort as a Concept in the Study of Social Change". American Sociological Review 30, 6, (1965): 843-861.

Sapiro, Gisèle. “Réseaux, institution(s) et champ”. En Daphné de Marneffe, Benoît Denis (eds.). Les réseaux littéraires. Bruselas: Le Cri / CIEL, 2006.

___. “Mesures du littéraire. Approches sociologiques et historiques”. Histoire & mesure XXIII 2, “Art et mesure”, (2008): 35-68.

Solari, Aldo. Algunas reflexiones sobre la juventud latinoamericana. Santiago: Cuadernos del Instituto Latinoamericano de Planificación Económica y Social, Serie II, Anticipos de Investigación, 1971.

Sontag, Susan. Le sida et ses métaphores. París: Christian Bourgeois éditeur, 2005 (1988). Tertrais, Bruno. La revanche de l’Histoire, París: Odile Jacob, 2017.

Tsikoulas, Myriam (dir.), con la colaboración de Sébastien Le Pajolec. Imaginaires urbains du París romantique à nos jours. París: Éditions Le Manuscrit, 2011.

Thibaudet, Albert. “L’idée de génération”. En Albert Thibaudet. Réflexions sur la littérature. París: Gallimard, 2007. 506-517.

Van De Velde, Cécile. Sociologie des âges de la vie. París: Armand Colin, 2015.

Vignaud, Henry. “Americ Vespuce, ses voyages et ses découvertes devant la critique”. Journal de la Société des Américanistes 8 (1911): 75-115.

Vommaro, Pablo A. “Las formas de participación política de los jóvenes en las organizaciones sociales urbanas: un acercamiento teórico-conceptual a las juventudes entendidas como generación”. En Raúl Zarzuri C. (comp.). Jóvenes, participación y construcción de nuevas ciudadanías. Santiago: Ediciones CESEC (Centro de Estudios Socio-Culturales), 2011. 114-126).

Westphal, Bertrand. “Quelques observations sur la théorie de l’émergence”. En Jacques Fontanille, Juliette Vion-Dury, Bertrand Westphal (eds.). L’émergence. Bern: Peter Lang CH, 2011.

Widlöcher, Daniel. “Espace psychique, espace corporel”. Le Carnet PSY 117 (2007): 29-33.

Winock, Michel. L’effet de génération. Une brève histoire des intellectuels français. Vincennes: Éditions Thierry Marchaise, 2011.

Agradecimientos

Agradezco los consejos y sugerencias benévolas de los académicos Dante Barrientos Tecún, José García Romeu, Paul-Henri Giraud, Gérard Gómez, Sandra Hernández y Modesta Suárez.

También a los poetas que me facilitaron el acceso a sus libros, procurándome a veces textos inéditos, o que aceptaron contestar entrevistas y me enviaron documentos. Pienso en particular en Christian Aedo, Ronald Bahamondes, Alexis Baros López, Eugenio Castillo, Jorge Cid, Ernesto González Barnet, Claudio Guerrero, Héctor Hernández Montecinos, Elías Hienam, Roberto Ibáñez Ricóuz, Paula Ilabaca, Tamym Maulén, Tulio Mendoza Belio, Jaime Pinos, Diego Ramírez, Daniel Rojas Pachas, Felipe Ruiz, Cristofer Vargas Cayul. Mi querido Raúl Zurita, por su parte, compartió conmigo su visión de la producción de los poetas jóvenes: le estoy muy agradecido por ello y sus consejos siempre fueron muy útiles.

Mis agradecimientos a Magda Sepúlveda por los intercambios que tuvimos y seguimos teniendo sobre poesía chilena, a Macarena Areco por su confianza y su apoyo, a Fernando Moreno por su relectura atenta y sus comentarios siempre pertinentes, y a Pablo Berchenko, así como a María Eugenia Kächele por su amistad tan generosa.

Dedico este libro a mi añorada Adriana Castillo de Berchenko y a Jacques Cohen.

---

1 En esta antología se incluye a Eduardo Embry (1938), Omar Lara (1941), Hernán Lavín (1939), Juan Luis Martínez (1942-1993), Gonzalo Millán (1947-2006), Hernán Miranda (1941), Floridor Pérez (1937), Enrique Valdés (1943), Tito Valenzuela (1945), Claudio Zamorano (alias Juan Cameron, 1947) y Raúl Zurita (1950).

2 Están presentes Omar Lara, Hernán Lavín Cerda, Gonzalo Millán, Hernán Miranda Casanova, Floridor Pérez, Jaime Quezada (1942), Waldo Rojas (1944), Federico Schopf (1940), Manuel Silva Acevedo (1942), Oliver Welden (1946).

3 Cita entre otros a Juan Luis Martínez (1942-1993), Carmen Berenguer (1946), Rodrigo Lira (1949-1981), Raúl Zurita (1950), Diego Maquieira (1951), Elvira Hernández (1951), Alexis Figueroa (1956), Gonzalo Muñoz (1956), Thomas Harris (1956). En 1973, tienen entonces entre 17 y 29 años (74).

4 En el sitio internet de la Universidad de Chile están referenciados, de manera no exhaustiva, catorce poetas pertenecientes a los "Náufragos": Verónica Jiménez (1964), Jaime Huenún (1967), Nicolás Maré (1968), Pedro Antonio Araya (1969), Nicolás Díaz (1970), Germán Carrasco (1971), Juan Herrera (1971), Rodrigo Rojas (1971), Javier Bello (1972), Alejandra del Río (1972), David Preiss (1973), Andrés Anwandter (1974), Antonia Torres (1975), Damsi Figueroa (1976), poetas que publican sus primeros textos entre 1989 y 1998. A estos se puede añadir a Cristián Formoso, Matías Rivas, Rafael Rubio, Kurt Folch, Yanko González, Leonardo Sanhueza o Alejandro Zambra.

5 El término de “Novísimos” se emplea primero para designar a algunos miembros de la Generación de 1950 en Chile. También designa, a partir de los ‘70, a poetas españoles de los años 1960.

6 Roberto Suazo Gómez escribe: “Con el incendio de la ciudad, el 11 de septiembre de 1541, los indígenas no harían otra cosa que contribuir a este continuo acto de fundación de una ciudad fea e incompleta, en constante hacerse y deshacerse” (2010 150). Esta destrucción-reconstrucción constante parece prolongarse en los discursos líricos de los poetas jóvenes del siglo XXI a los que citamos, en particular de Ramírez y Paredes.

7 Diversos casos de incendios de liceos en Santiago fueron señalados en la prensa durante las marchas estudiantiles en 2011, sin que un lazo se haya establecido entre la movilización de los estudiantes y los siniestros. Véase: Anónimo, “Nuevas protestas en Chile: incendios y disturbios en marcha estudiantil”, en: Ámbito, martes 18 de octubre de 2011, http://www.ambito.com/607055-nuevas-protestas-en-chile-incendios-y-disturbios-en-marcha-estudiantil [página consultada el 06/07/2018].

8 El 30 de enero de 2018, Héctor Hernández me explica acerca de la imagen de la luciérnaga que “Está ahí pero igual es la imagen de un bicho feo y hasta medio repugnante de día y de noche, es el universo en este mundo. La luz del cosmos. El poeta es algo medio parecido. Un alguien ordinario, pero también a veces extraordinario. De todos modos, esto lo pensé ahora para el buenas noches. Antes en la poesía sólo apareció” (conversación por mensajería instantánea).

9 Según José Miguel Oviedo, los cuícatl de la poesía náhuatl “eran frecuentemente acompañados por música y a veces por danzas […]. Estilísticamente, la poesía náhuatl se caracteriza por la presencia de unidades

fijas de diferente extensión y por una sucesión de variantes […]. Los cuícatl tenían un marcado sesgo filosófico y reflexivo” (2005 41).

10 María-Rodríguez Shadow recuerda que, según Sahagún, “Teteo Inan. Era la diosa de las hierbas medicinales, a pesar de su apariencia y su vestimenta de mujer, poseía un carácter masculino, solicitaba que en su presencia se efectuaran rituales guerreros, como los organizados por las parteras: esos eran duelos en los que se aporreaban unas a otras con ‘pellas de pachtli’ y con hojas de tuna, y con pellas hechas de hoja de espadaña y con flores que se llaman cempaxóchitl” (238-239).

11 Entre 1973 y 1978, por Villa Grimaldi pasaron más de 4500 prisioneros, entre ellos la expresidenta Michelle Bachelet. Hubo 226 personas desaparecidas tras ser trasferidas ahí. Consultar: “Chili: les deux mémoires de la Villa Grimaldi”, Courrier international, 20 de octubre de 2006, https://www.courrierinternational.com/breve/2006/10/19/les-deux-memoires-de-la-villa-grimaldi [página consultada el 03/04/2018].

12 Los poemas reproducidos y titulados “Figura 1”, etc., quedan agrupados más adelante por razones de comodidad de lectura.

13 Nacido en 1982 en Viña del Mar, Urzúa de la Sotta publicó varios poemarios: Galería (2012), Zapping (2014), Tetris (2015), Play (2015) y Formas de volar (2017), así como la plaquette El lenguaje de las piedras (2015) y el libro-objeto letra chica (2017). Ganó el primer premio de poesía argentino Roberto Juarroz en 2014.

14 Héctor Hernández Montecinos, [guión] (187).

15 Ibídem (264).

16 Ibídem (253).

17 Ibídem (140).

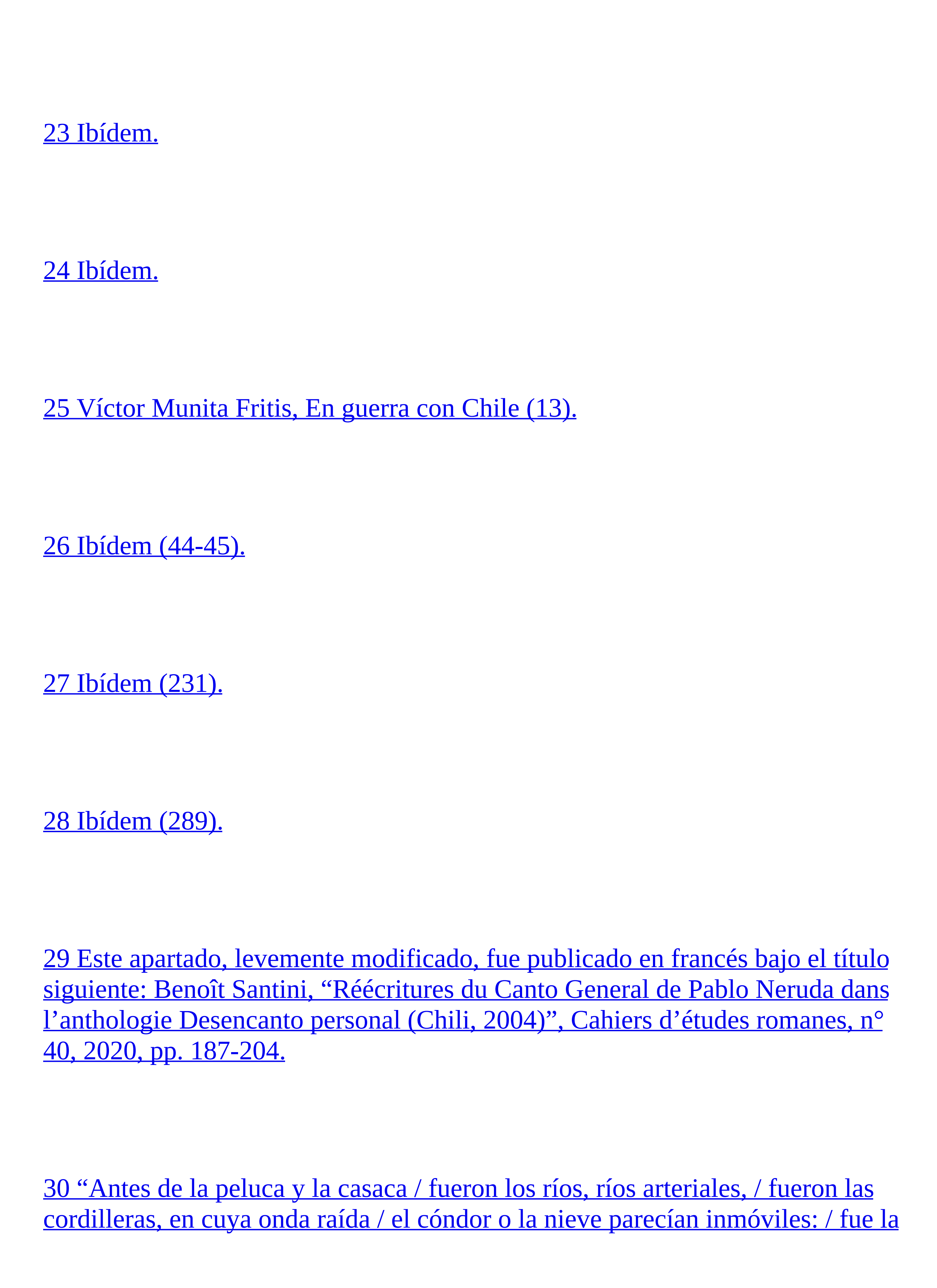
18 Christian Aedo, Recolector de píxeles [s/p.].

19 Ibídem.

20 Pablo Lacroix, Fractal (s/p.).

21 Ibídem.

22 Maximiliano Andrade, Bonzo (s/p.).



23 Ibídem.

24 Ibídem.

25 Víctor Munita Fritis, En guerra con Chile (13).

26 Ibídem (44-45).

27 Ibídem (231).

28 Ibídem (289).

29 Este apartado, levemente modificado, fue publicado en francés bajo el título siguiente: Benoît Santini, “Réécritures du Canto General de Pablo Neruda dans l’anthologie Desencanto personal (Chili, 2004)”, Cahiers d’études romanes, n° 40, 2020, pp. 187-204.

30 “Antes de la peluca y la casaca / fueron los ríos, ríos arteriales, / fueron las cordilleras, en cuya onda raída / el cóndor o la nieve parecían inmóviles: / fue la

humedad y la espesura, el trueno / sin nombre todavía, las pampas planetarias. […] // Yo estoy aquí para contar la historia. / Desde la paz del búfalo / hasta las azotadas arenas / de la tierra final, en las espumas / acumuladas de la luz antártica, / y por las madrigueras despeñadas / de la sombría paz venezolana, / te busqué, padre mío, joven guerrero de tiniebla y cobre / o tú, planta nupcial, cabellera indomable, / madre caimán, metálica paloma" (105-106).

31 "Lo primero que vi fueron / árboles, barrancas / decoradas con flores de salvaje hermosura, / húmedo territorio, bosques que se incendiaban, / y el invierno detrás del mundo, desbordado. / […] Mi infancia recorrió las estaciones: entre / los rieles, los castillos de madera reciente, / la casa sin ciudad, apenas protegida / por reses y manzanos de perfume indecible, / fui yo, delgado niño cuya pálida forma / se impregnaba de bosques vacíos y bodegas" (595-596).

32 He aquí la primera estrofa del poema nerudiano: "Este libro termina aquí. Ha nacido / de la ira como una brasa, de los territorios / de bosques incendiados, y deseo / que continúe como un árbol rojo / propagando su clara quemadura. / Pero no solo cólera en sus ramas / encontraste; no sólo sus raíces / buscaron el dolor, sino la fuerza, / y fuerza soy de piedra pensativa, / alegría de manos congregadas. / Por fin, soy libre adentro de los seres" (629).

33 El poema mistraliano es el siguiente: "Velloncito de mi carne / que en mi entraña yo tejí, / velloncito friolento, / duérmete apegado a mí! // La perdiz duerme en el trébol / escuchándole latir: / no te turbes por mi aliento, / duérmete apegado a mí! // Hierbecita temblorosa / asombrada de vivir, / no te sueltes de mi pecho, / duérmete apegado a mí! // Yo que todo lo he perdido / ahora tiemblo hasta al dormir. / No resbales de mi brazo: / duérmete apegado a mí!" (123-124).

34 Ver Gabriela Mistral, Tala / Lagar, Madrid, Cátedra, col. “Letras hispánicas”, n° 521, 2005 (199-209).

35 Pensemos en Gabriela Mistral que utiliza a figuras femeninas de la Biblia como modelos de comportamiento y ejemplos de sufrimiento (por ejemplo, Ruth). El poemario El Paseo Ahumada (1983) de Enrique Lihn, según Óscar Galindo, “establece un discurso alegórico de claras connotaciones bíblicas y religiosas; se trata, es cierto, de una religiosidad degradada puesta en boca de estos personajes marginales”: el poeta explota sus referencias a través de un trabajo sobre el lenguaje, pero también con un objetivo de desacralización (2002, en línea). Esta desacralización la evoca Lorena Ferrer Rey refiriéndose a Nicanor Parra, escribiendo que “Su antipoesía arremete contra toda imposición política o ideológica y de ahí procede la utilización iconoclasta del intertexto bíblico […]” (139). Por su parte, Raúl Zurita, en Anteparaíso (1982), utiliza a la figura de un apóstol o de Dios y los episodios de la huida a Egipto en el contexto de la dictadura de Pinochet con un objetivo acusador.

36 Se citan, en La perla suelta, versos de “Feed me” (Tricky), de “Duel” (Propaganda), de “The killing moon” (Echo & the bunnymen), de “Grey Gardens” (Rufus Wainwright), de “Lounge” (Esthero) (13, 21, 37, 53, 67). En la ciudad lucía, figuran versos de “Cherry coloured funk” (Cocteau Twins), de “Interpol” (Leif Erikson), de “Little trouble girl” (Sonic youth), de “She makes me wanna die” (Tricky), de “Utopia” (Goldfrapp), de “Union city blue” (Blondie) (11, 27, 39, 59, 69, 87).

37 Las citas originales en francés vienen traducidas a lo largo del ensayo.